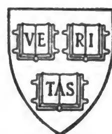
Geschichte und kritik der theorie des milieus bei Emile Zola

Hans Wiegler


VE
RI
TAS

Geschichte und Kritik

der

Theorie des Milieus bei Emile Zola.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Landesuniversität Rostock

vorgelegt

von

Hans Wiegler

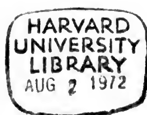
aus Berlin.

Rostock 1905.



Referent:

Herr Professor Dr. Zenker, Rostock.



Meinen lieben Eltern

gewidmet.

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung ist der Versuch einer literarhistorischen Darstellung der Geschicke der Milieutheorie Taines, soweit sie in der Literatur seiner Zeit durch das Lebenswerk des Romanciers Emile Zola zu hervorragender Geltung gekommen ist. Von Hippolyte Taine, dem Kultur- und Literaturhistoriker, ist sie bis an die Grenze der Entwicklungsfähigkeit ausgebildet worden, wie in einer eingehenden philosophisch-historischen Untersuchung von E. Dutoit überzeugend nachgewiesen ist.

Von dem naturalistischen Romancier Zola, der in einem Teile seiner ästhetischen Grundanschauungen als Geistesverwandter Taines zu gelten hat, ist der vereinzelt gebliebene Versuch unternommen worden, die Milieutheorie — oder zum wenigsten den von Taine, in Anpassung an das System des Physiologen Claude Bernard, entlehnten Begriff des Milieus — von der Kulturgeschichte auf das künstlerische Schaffen zu übertragen. Es ist seine Absicht gewesen, die Theorie des Milieus zum allgemein gültigen ästhetischen Gesetze zu erheben; er hat dies in theoretischen Schriften und in seiner erstaunlich fruchtbaren künstlerischen Produktion unternommen, — wie die Literaturvorgänge der letzten Jahrzehnte lehren, mit negativem Erfolge. Ebenso wie in den historischen Wissenschaften, wo die Milieutheorie zu einer einseitigen Betrachtung und unzulänglichen Motivierung der Fakta geführt hat, ist sie auch in der Ästhetik nicht dauernd zu maßgebender Bedeutung gelangt. Auf die Ära Zolas und des konsequenten Naturalismus folgte bekanntlich eine Revolution des Kunstgeschmackes, welche mit Recht die Doktrinen des Romanciers in den Hintergrund drängte.

Da Zolas Produktion, die an feststehende Formeln gebunden war, über die Grenzen des Künstlerischen nicht selten weit hinausgeht, so kann sie teilweise nur als bemerkenswerte literarische

Abnormität von uns in Betracht gezogen werden; jedenfalls ist das künstlerisch Annehmbare, neben dem wirklich Großen, das man ihm, trotz allem, zugestehen muß, streng zu scheiden von dem künstlerisch Verfehlten, das in seinen Werken einen breiten Raum einnimmt.

Heute, wo das Lebenswerk des Schriftstellers, der schon lange vor seinem im Jahre 1902 erfolgten Tode nicht mehr entwicklungsfähig gewesen ist, abgeschlossen vorliegt, verlohnt es sich, dem Milieubegriffe, als Hauptmoment seines künstlerischen Schaffens, historisch und kritisch näher zu treten. Mit einer objektiven Beurteilung des Milieus wird man dem eigentlich Charakteristischen des Romanciers gerecht, der als extreme Erscheinung in der Geistesentwicklung der letztvergangenen Jahrzehnte von uns aufzufassen ist.

Ich schicke voraus, daß meine Untersuchung sich nur mit den „Rougon-Macquart“ befaßt, da die vorhergehenden und nachfolgenden Werke Zolas keine wesentliche Bedeutung für die Theorie des Milieus haben oder den hier zu machenden Feststellungen kein neues Moment hinzufügen. Milieu-Romane sind sie alle (abgesehen von den romantischen Jugendwerken); doch nur in den „Rougon-Macquart“, als einem „wissenschaftlich“ konzipierten Werke, kann man von einer Systematisierung der Funktionen des Milieubegriffes reden. Die Absicht seiner Anwendung im wissenschaftlichen Sinne ist in der Vorrede des Gesamtwerkes ausgesprochen, in diesem selbst mit einer Konsequenz, die oft den künstlerischen Eindruck benachteiligt, durchgeführt.

Der Zweck dieser Untersuchung ist es, die Beziehungen der naturalistischen Ästhetik zu den wissenschaftlichen Ideen Taines aufzudecken, sodann, durch eine methodische Zergliederung der Technik in Zolas Werk zur Erkenntnis der Bedeutung der Milieutheorie in der Kunst und zur Charakteristik des französischen Naturalismus selbst beizutragen.

Literaturangaben.

Barrès, M., Scènes et doctrines du naturalisme. Paris 1902.
Bourget, P., Essais de psychologie contemporaine. Paris 1883.
Bouvier, B., L'œuvre de Zola. Genf 1904.
Brandes, G., Emile Zola. Deutsche Rundschau, Januar 1888.
Brunetière, F., Le roman naturaliste. Paris 1896.
— Questions de critique. Paris 1880.
— Nouvelles questions de critique. Paris 1890.
— Essais sur la littérature contemporaine. Paris 1892.
David-Sauvageot, A., Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art. Paris 1890.
Diederich, B., Emile Zola. Leipzig 1898.
— Zola und die Rougon-Macquart. Das Milieu bei Zola. Hamburg 1899.
Dutoit, E., Die Theorie des Milieu. Bern 1899.
Giraud, V., Essai sur Taine. Fribourg 1900.
Godefroy, F., Histoire de la littérature française. Paris 1881, Bd. II.
Goncourt, E. de, Journal des Goncourt. Paris 1887—91, 9 Bde.
Hennequin, E., Quelques écrivains français. Paris 1890.
Jeanroy-Félix, V., Nouvelle histoire de la littérature française sous le second empire et la troisième république. Paris 1889.
Junker, H., Grundriß der Geschichte der französischen Literatur. Münster 1902.
Klincksieck, F., Beiträge zu einer Entwicklungsgeschichte des Realismus im französischen Roman des 19. Jahrhunderts. Diss., Marburg 1900.
Lanson, G., Histoire de la littérature française. Paris 1898.
Pellissier, G., Essais de littérature contemporaine. Paris 1893.
— Nouveaux essais de littérature contemporaine. Paris 1895.
Petit de Julleville, L., Histoire de la langue et de la littérature françaises. Paris 1899, Bd. VIII.
Suchier und Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur. Leipzig 1900.
Taine, H., Histoire de la littérature anglaise (1863/64). Paris 1873, Bd. I.
— De l'Intelligence (1870). Paris 1875, 2 Bde.
— Philosophie de l'art. Paris 1880, Bd. I.
— Essays, Studien zur Kritik und Geschichte (deutsch von P. Kühn und A. Aall, mit Vorwort von G. Brandes). München 1898.

Ten Brink, J., E. Zola und seine Werke (deutsch von H. G. Rahstede). Braunschweig 1887.

Toulouse, E., Emile Zola (Enquête médico-psychologique). Paris 1896.

Wehrmann, K., Über die Technik Zolas. Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. XVIII, 1896.

Weigand, W., Essays. München 1892.

Wetz, W., Über Taine aus Anlaß neuerer Schriften. Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. XXI, 1899.

Zeitler, J., Die Kunstphilosophie von H. A. Taine. Leipzig 1901.

Zola, E., Les Rougon-Macquart. Paris 1871—93, 20 Bde.

— Thérèse Raquin. Paris 1867.

— Le roman expérimental. Paris 1880.

— Mes haines (1866). Paris 1880.

— Les romanciers naturalistes. Paris 1903.

— Documents littéraires. Paris 1881.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

„Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur.

Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme . . .“ [1])

Zola nennt seinen zwanzig Bände umfassenden Zyklus „Les Rougon-Macquart“, der 1868 begonnen, 1893 vollendet wurde, „Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire“. Dieser Untertitel läßt in seiner prägnanten Kürze schon ein ganzes Programm ahnen, das bei einem so umfassenden Werke notwendig und darum, als Rechtfertigung des Gesamtunternehmens, dem ersten Bande vorausgeschickt ist. Bekanntlich hat sich Zola bei der Konzeption und Struktur seines Werkes Honoré de Balzacs „Comédie humaine“ zum Muster genommen [2]). Gerade wie diese sollen die „Rougon-Macquart“ sämtliche Erscheinungen des zeitgenössischen Lebens in sich vereinen. In letzter Linie aus einzelnen „documents humains“ zusammengesetzt, die sich harmonisch ineinanderfügen, sollen sie ein urkundliches Gesamtbild der eigenen Zeit des Autors darstellen. Der Romancier ist gedacht gleichsam als Geschichtsschreiber der Gegenwart; seine Zeit- und Menschenschilderung soll kulturhistorisch-dokumentären Wert besitzen.

Das Neue und Eigenartige bei Zola liegt in der Konzentration der Balzacschen Gedanken im Rahmen einer bestimmten leitenden

[1]) Aus der Vorrede zu „Les Rougon-Macquart“ in Band I „La Fortune des Rougon“.

[2]) Zola über Balzac s. „Le roman expérimental“ (Kapitel „Du roman“) und „Les romanciers naturalistes“ (Kapitel „Balzac“).

Idee und ihrer Zurückführung auf wissenschaftliche Gesetze und Tatsachen. Statt einer oft unbewußt angewandten, aus dem künstlerischen Gestaltungsvermögen entspringenden Methode waltet bei Zola ein theoretisch konstruiertes System, das er mit wissenschaftlicher Präzision im Roman durchgeführt wissen will.

In den „Rougon-Macquart" soll der „natürliche" und „soziale" Entwicklungsgang einer französischen Familie, der für viele andere typisch ist und demnach einen wichtigen Beitrag zur Kulturgeschichte des französischen Volkes zu liefern vermag, auf Grund naturwissenschaftlicher Forschungsergebnisse und sozialer Tatsachen auseinandergesetzt werden.

Nachdem Zola mit „Thérèse Raquin" (1867) die Bahn des konsequenten Realismus betreten hatte — hier redet er im Vorworte zum ersten Male von „naturalisme" [3]) —, wandte er sich in der Folgezeit naturwissenschaftlichen Studien zu, um die ihm naheliegenden Probleme von der Erklärung psychischer Erscheinungen durch physische Tatsachen zu verstehen.

Schon in „Thérèse Raquin" hatte er kalt und sachlich, doch ohne seelische Feinheiten, die Handlung und ihre innerlichen Vorgänge psychologisch zu begründen versucht. „Madeleine Férat" (1868) enthält bereits in primitiver Form die Vererbungslehren, die von da an seine wissenschaftlichen Ansichten in hohem Grade beeinflußt haben. In dieser Zeit war er, nachdem er nicht lange vorher von Taines realistischer Weltanschauung und deterministischen Theorien Kenntnis genommen, mit dem Studium physiologischer Werke, vor allem Claude Bernards, beschäftigt. — Es ist dies die entscheidende Wendung seines Lebens, im wesentlichen bestimmend für sein gesamtes späteres Schaffen.

Zola ist aus seiner Zeit heraus zu verstehen, nicht als Einzelerscheinung, sondern als Glied einer längeren Entwicklung, die sich unter bestimmten Gesichtspunkten vollzog. Gewisse vorherrschende geistige Strömungen der Zeit geben eine nur allzu vollständige Erklärung [4]) für Art und Wesen seiner wissenschaftlichen Interessen und Studien [5]), die nur als Vorarbeiten zu seinem literarischen Lebenswerke zu betrachten sind, deren Kenntnis jedoch zur Beurteilung des Menschen und Autors von größter Wichtigkeit ist. Seine wissen-

---

[3]) „. . . employé déjà par Taine en sens analogue." Siehe Petit de Julleville, Bd. VIII, p. 202.

[4]) „Les théories de Zola n'avaient rien de nouveau . . . idées répandues trouvées par d'autres . . ." ibid., p. 203.

[5]) Siehe Diederich, E. Zola, p. 28 f.

schaftlichen Ansichten bilden — neben den Traditionen einer Anzahl von Vorläufern im realistischen Roman — die Grundlage seiner künstlerischen Anschauungen, die in gewissem Sinne eine neue, mit herkömmlichen Kunstgesetzen brechende Ästhetik bedeuten.

Zola ist nach einem Ausdruck des deutschen Romanciers Wilhelm Weigand [6]), eines seiner besten Beurteiler, der abschließende Epigone in der Reihe der französischen Realisten, welche er als seine Meister ansah, der Balzac, E. und J. de Goncourt, Flaubert. Er fühlte sich berufen, in theoretischen Schriften die ästhetischen Grundsätze dieser Schule aufzustellen und zu verteidigen. In Verbindung mit diesen entwickelte er seine eigene Lehre vom Kunstwerk [7]), die durch seine wissenschaftlichen Überzeugungen gegen den gewohnten Realismus wesentlich modifiziert erscheint.

Auf Grund seiner Studien bildete er sich ein ästhetisches System, das für seine literarischen Absichten allgemeine Geltung hat.

Weigand charakterisiert die Anfänge des Romanciers, wie folgt [8]):

„In dem Kritiker des anderen Kaiserreiches H. Taine fand Zola den Meister der modernen Ästhetik: Die Tainesche Begeisterung für die Wissenschaft zeigte dem schwankenden Romantiker den Weg; er unterdrückte seine lyrischen Neigungen, um nach seinem eigenen Geständnis als bescheidener Arbeiter der Prosa sein Teil am Werke des Jahrhunderts zu verrichten. Ohne Zeit zur Muße, ohne tiefe allgemeine oder wissenschaftliche Bildung erfaßte er die Theorien der Erblichkeit und des Milieus mit dem reinen Glauben eines Apostels, welcher sich zum Verkündiger des neuen Evangeliums berufen wähnt . . .“

„Er stellte als Epigone von Balzac, Flaubert und den Goncourts seine Grundsätze auf und verteidigte sie in leidenschaftlicher Weise . . .“

„Was blieb einem leidenschaftlichen Geiste, der sich vom üppigen Mahle des Lebens ausgeschlossen sah, übrig als der Kampf gegen die bestehenden Gewalten, die das faulende Frankreich dem Weltgericht entgegentaumeln ließen?“

Bei der Konzeption seines Werkes hatte Zola also außer der objektiv-wissenschaftlichen Tendenz noch ein subjektives Interesse im Auge; wenigstens ist der Gedanke zu den „Rougon-Macquart“

---

6) Wilh. Weigand, Essays. München 1892.

7) In „Roman exp.“ (Kap. „Le roman exp.“ und „Du roman“) und in den anderen kritischen Schriften.

8) p. 285 ff.

ihm ebenso sehr von persönlichen als von sachlichen Motiven eingegeben worden.

Von den Goncourts, führt Weigand aus, habe Zola sein Stichwort „document humain“ übernommen; „in seinen kritischen Werken erklärte er aller künstlerischen Konvention den Krieg und basierte sein System auf dem gesunden Menschenverstand“. — Wenigstens glaubte er das zu tun, müssen wir hinzufügen.

„Er hielt sich selbst für eine unpersönliche Natur, ist jedoch in Wahrheit der persönlichste Künstler, zugleich der unverbesserlichste Romantiker.“

Ist auch seine grundlegende These: „Une œuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament“ nicht anzuzweifeln, so ist doch soviel von vornherein festzuhalten, daß sein Temperament ihn dazu bestimmt hat, nach der Art der Romantiker in höchst persönlicher Weise zu beobachten, das Geschaute ins Maßlose zu übertreiben und einseitig zu verallgemeinern.

„Dazu kommen seine naturwissenschaftlichen Ansichten; sie fügen seiner Kunsttheorie ein neues Moment hinzu. Er verglich das Schaffen des Romanciers mit dem chemischen Experiment: jeder Mensch sei ein Stoff, der, in Verbindung mit anderen Menschen gebracht, bestimmte Verbindungen eingehe, deren Wesen der Dichter als ein Mann der Wissenschaft zu schildern habe.“

Weigands Ausführung gibt eine inhaltvolle Erklärung des Wesens von Zolas Kunst. Wir finden dort ihre Ursprünge und ihre grundlegenden Theorien in feinsinniger Weise beleuchtet. Die Schwächen des Romanciers, die Fehlerhaftigkeit der Grundanlage des ganzen Werkes treten klar zutage.

Die Darstellung von B. Diederich[9]), der als Bewunderer Zolas wesentlich anders urteilt als Weigand, kann für die Kritik des letzteren in manchen Punkten als Ergänzung dienen.

Nachdem Zola in der ersten Zeit seines literarischen Schaffens durchaus an die künstlerische Produktionsfähigkeit seiner überströmenden Phantasie geglaubt hatte und auf dem Wege gewesen war, mit subjektiven Dichtungen zum Vertreter des reinen „romantisme“[10]) zu werden — den er später einer so heftigen Kritik unterzog[11]) —, „wurde ihm bald klar, daß in dieser Berechnung ein Fehler lag. Was er für eine Stärke hielt, war die Schwäche jugendlicher Überschwenglichkeit“.

---

[9]) Diederich, B., Emile Zola (Biographie). Leipzig 1898, p. 16 ff.

[10]) Mit „Contes à Ninon“ (1864) und anderen Novellen.

[11]) In „Mes haines“, 1866 (1. éd.).

Es wird dann über Zolas Lebenslage berichtet, die in jener Zeit eine sehr bedrängte war. Der Entschluß, sich literarisch durchzusetzen, ist also zunächst ganz hauptsächlich dem Selbsterhaltungstrieb zuzuschreiben, wie es auch sein eigenes Geständnis besagt. Später ist die Unermüdlichkeit seines Schaffens durch einen großen literarischen Ehrgeiz, der ihn zu wiederholten, aber vergeblichen Bewerbungen um einen Sitz in der „Académie française“ veranlaßte, noch gesteigert worden [12]).

In unseren Ausführungen wird zu zeigen sein, welches Zolas geistige Väter sind, und wie er ihre Ideen in sich aufgenommen, dann, was er aus Eigenem hinzugesetzt, wie er sie umgestaltet hat, um zu den Kunstanschauungen zu gelangen, die er in seinen kritischen Schriften theoretisch verfochten, in den Romanen produktiv zur Anwendung gebracht hat.

---

[12]) Zu seiner Charakteristik sei der Ausspruch angeführt, den das „Journal des Goncourt“ mitteilt (25. Jan. 1875): „Je ne serai jamais décoré, je n'aurai jamais une de ces distinctions qui affirment mon talent. Près du public, je serai toujours un paria, oui un paria.“

Kapitel I.

Entstehungsgeschichte der Zolaschen Milieutheorie.

---

a) Die Theorie des Milieus bei Taine.

„L'essor du naturalisme est le grand fait littéraire qui domine la seconde moitié du XIXe siècle . . ."[13]).

„L'école naturaliste que Flaubert se défendait d'avoir fondée, s'est constituée à la fin du second Empire, sous l'influence de ‚Madame Bovary' et des théories littéraires de Taine, sous l'influence plus lointaine et d'autant plus prestigieuse des grands travaux des physiologistes et des médecins . . ."[14]).

Hippolyte Taine in seiner Stellung zur Literatur wird vielfach, so von dem klassizistischen Literaturkritiker Ferdinand Brunetière, als der Theoretiker des Naturalismus angesehen[15]). Das darf füglich bezweifelt werden. Wenn seine Theorien zur Begründung des Naturalismus mithalfen, so hat dies nicht in seiner Absicht gelegen.

Taines wissenschaftliche Tätigkeit erstreckte sich, wie Lanson ausführt, auf drei Gebiete: Philosophie, Geschichte und Kunstkritik. Er begann mit literaturwissenschaftlichen und historischen Untersuchungen („Essai sur les fables de La Fontaine" 1853 und „Essai sur Tite-Live" 1856); in großem Maßstabe übertrug er seine darin entwickelte Methode auf eine Gesamtdarstellung, die im Jahre 1863 erschienene „Histoire de la littérature anglaise". Während der ganzen Zeit 1850 bis 1870 war er ferner mit seinem philosophischen Hauptwerke „De l'Intelligence" beschäftigt. Beide Publikationen

---

[13]) Lanson, G., Histoire de la littérature française. Paris 1898, p. 1013.

[14]) Ibid. p. 1060. — Ferner zu vergleichen: Jeanroy-Félix, Nouvelle histoire de la littérature française. Paris 1889, p. 449 ff., und Bourget, P., Essais de psychologie contemporaine. Paris 1883, p. 177 ff.

[15]) Vergl. Zeitler, J., Die Kunstphilosophie von H. A. Taine. Leipzig 1901, p. 171.

sind von dem größten Einflusse auf die geistigen Strömungen, insbesondere die literarische Bewegung der Zeit gewesen.

Die Milieutheorie Taines ergibt sich aus den Grundlinien des „Intelligence"-Systems, worin der Denkprozeß, nach den Prinzipien des Sensualismus aufgefaßt, mit einem chemischen Prozeß in Parallele gesetzt und die psychologische Erkenntnis eines Individuums auf den „allgemeinen Charakter" einer Epoche, einer Nation, einer Rasse, auf das „milieu", zurückgeführt wird. Taines Psychologie glaubten die Autoren der jungen „naturalistischen" Generation sich zum Muster nehmen zu müssen; zumeist in mißverstandenen Theorien dieses und anderer Werke Taines sind die Ursprünge ihrer Ästhetik und ihrer unzulänglichen literarisch-psychologischen Methode zu suchen[16]).

Daß Taine nicht eigentlich der geistige Vater des Naturalismus gewesen ist, daß die „Kopisten der Wirklichkeit" sich zu Unrecht auf sein System berufen haben, finden wir im Rahmen einer Beurteilung des Ästhetikers Taine nachgewiesen[17]).

Vor dem Erscheinen seines philosophischen Hauptwerkes, dessen psychophysisches System für seine Geistesrichtung die grundlegende Erklärung gibt, hatte Taine zu Ende des Jahres 1863 die „Histoire de la littérature anglaise" veröffentlicht, die am allerentschiedensten die Methoden der naturwissenschaftlichen und der geisteswissenschaftlichen Forschung identifizierte. Das Werk, welches er mit Hilfe dieses Verfahrens schuf, war in seiner methodischen Konsequenz etwas Neues, bisher nicht Erreichtes, allerdings die Erfüllung einer schon lange in den historischen Wissenschaften bestehenden Richtung: eine physiologische Kulturgeschichte, eine Motivierung der literarhistorischen Ereignissse durch die physische Eigenart des Volkes, aus dem sie hervorgegangen, in letzter Linie durch die Natur ihres Entstehungslandes, eine Darstellung, die bewußt statt jahrhundertelang gepflegter dogmatischer Kunstkritik die wissenschaftliche, genetische in vollendeter Weise hervorbrachte. Das Werk wird am besten gekennzeichnet durch den von Sainte-Beuve in den „Nouveaux Lundis" vorgeschlagenen Titel: „Histoire de la race et de la civilisation anglaises par la littérature".

Die Theorie des Milieus in ihrer strengsten Fassung ist in der berühmten „Introduction" der „Histoire de la littérature anglaise"

---

16) Siehe Lanson, p. 1000 ff. Ferner zu vergleichen: Giraud, Essai sur Taine, p. 128. — Godefroy, F., Histoire de la littér. franç. Bd. II, p. 453 ff. — Birch-Hirschfeld, p. 670.

17) Zeitler, a. a. O.

enthalten. Sie schien eine Zeit lang bestimmt, „die Geschichtsforschung als solche zu revolutionieren", wie es Taine erwartet hatte[16]), eine neue Auffassung von dem Entstehen und den Äußerungen der Zivilisationen zu begründen.

Es ist angebracht, die Dogmatik der „Introduction" zu rekapitulieren, um diejenige Fassung der Milieutheorie vor Augen zu haben, die der damals unsicher tastende literarische Anfänger Zola, der das Werk Taines gelesen und in „Mes haines" (1866) besprochen hat, kennen lernte.

(Vorrede.) Die Geschichtsschreibung, wird deduktiv gelehrt, ist durch das Studium der Literaturen umgewandelt worden. Man hat entdeckt, daß ein literarisches Erzeugnis nicht einfach ein Spiel der Phantasie, die vereinzelte Laune eines erhitzten Kopfes, sondern ein Abdruck der umgebenden Zustände, der Sitten und der geistigen Zeitverhältnisse ist. Man kann demnach aus den literarischen Bewegungen die Art des Fühlens und Denkens früherer Jahrhunderte rekonstruieren, damit auch die Erklärung für die größten Ereignisse finden. — Die Literatur gilt somit für das bedeutungsvollste Zeugnis der geistigen Verfassung eines Volkes.

(I.) Die Dokumente der Geschichte werden nicht um ihrer selbst willen geprüft, sondern um zu einer wissenschaftlichen Erkenntnis der Menschen, die sie überliefert haben, zu gelangen (. . . „vous n'étudiez le document qu'afin de connaître l'homme [l'individu visible]", p. IV). Dazu muß man sich möglichst genaue Kenntnis der Vergangenheit beschaffen.

(II.) Was man unter dem sichtbaren Menschen sucht, ist der innere, unsichtbare Mensch (. . . „quand vous observez avec vos yeux l'homme visible, qu'y cherchez-vous? L'invisible [p. IX]. Il y a un homme intérieur caché sous l'homme extérieur, et le second ne fait que manifester le premier [p. X]"). Die äußeren Merkmale sind nur der Ausdruck einer seelischen Beschaffenheit; sie in ihrer „complexité" zu erforschen, ist der eigentliche Gegenstand des Kulturpsychologen. Die kulturelle Struktur (structure morale) eines jeden Volkes oder Zeitalters ist unter denselben Bedingungen ins Auge zu fassen, mit derselben Methode zu erforschen wie die physische Struktur einer Pflanzenfamilie oder Tierordnung.

Dies ist der erste Hinweis auf das naturwissenschaftliche Verfahren, dessen Anwendung Taine vom Historiker verlangt. Im folgenden ist die Identität der „physiologischen" und der „historischen" Methode ganz klar ausgesprochen: „Aujourd' hui, l'histoire comme la zoologie a trouvé son anatomie, et quelle que soit la branche historique, c'est par cette voie qu'on travaille à lui faire produire de nouveaux fruits". — Die „physiologische Methode" hat Sainte-Beuve bereits in seiner Kunstkritik anzuwenden gesucht; man muß diese, fordert Taine, weiter im wissenschaftlichen Sinne ausbauen.

(III.) Zur Beurteilung eines Menschen ist außer der Beobachtung einer Reihe von Sinnesempfindungen die Nachforschung nach ihrem Kausalzusammen-

---

[16]) Siehe Dutoit, p. 25.

hange notwendig, damit man zu einer psychologischen Erkenntnis gelangen könne. Die seelischen Erscheinungen sind ganz ebenso von Ursachen abhängig wie die physischen Gebilde. „Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre, et toute donnée complexe naît par la rencontre d'autres données plus simples.“

(IV.) Das System der menschlichen Gedanken und Gefühle ist von bestimmten allgemeinen Geisteszügen beherrscht, die sich in allen Individuen einer Rasse oder eines Zeitalters ausprägen. Nach dem Vorgange der Erscheinungen auf physischem Gebiete lassen sich in der Geschichte die Zivilisationen, so verschieden sie sein mögen, von einigen einfachen geistigen Formen ableiten; sie finden in letzter Linie ihre Erklärung durch ein „primitives psychologisches Element“.

(V.) „Trois sources différentes contribuent à produire cet état moral élementaire, la race, le milieu et le moment.“

Rasse, Umgebung und Moment, so lautet Taines Milieutheorie, sind bestimmend für die Entstehung und das Wesen der Zivilisationen und aller ihrer Äußerungen.

Unter „Rasse“ faßt er die angeborenen und erblichen Eigenschaften des Individuums zusammen, die gewöhnlich mit ausgeprägten Unterschieden im Charakter (tempérament) und in der Körperbeschaffenheit zusammenhängen. „Elles varient selon les peuples“; sie sind also modifiziert durch die Verschiedenheit der Nationalcharaktere. „L'homme, forcé de se mettre en équilibre avec les circonstances, contracte un tempérament et un caractère qui leur correspond, et son caractère comme son tempérament sont des acquisitions d'autant plus stables, que l'impression extérieure s'est enfoncée en lui par des répétitions plus nombreuses et s'est transmise à sa progéniture par une plus ancienne hérédité“ (p. XXV). Hierin ist die Vereinigung der Einflüsse der Rasse (und der inhärierenden Vererbung) mit denen des Milieus ausgesprochen. Wenn die Rasse (Vererbung) die inneren, so begreift das Milieu die äußeren Einflüsse in sich, die den Menschen gestalten. — „L'homme n'est pas seul dans le monde; la nature l'enveloppe, et les autres hommes l'entourent . . . Les circonstances physiques ou sociales dérangent ou complètent le naturel qui leur est livré“ (p. XXVI).

Unter den physischen Einwirkungen kommt für Taine in erster Linie das Klima in Betracht, dazu alle anderen natürlichen Verhältnisse des bewohnten Landes. Als sekundäre (selbstgeschaffene, Kultur-) Einflüsse sind politische und soziale Verhältnisse wesentlich bestimmend für die Eigenart der Nationen und Individuen und werden von diesen wieder, in deterministischer Wechselwirkung, umgestaltet. — Der dritte Faktor, der zur Erzeugung eines literarischen Werkes wie jeder Kulturerscheinung beiträgt, ist der Zeitpunkt (le moment, les circonstances historiques), d. h. die zeitliche Situation im geistigen Leben, die nach Taine stets eine „conception dominatrice“ aufweist, welche das Kunstwerk als Weiterentwicklung oder als Reaktion (gegen den herrschenden Zeitgeschmack) zur Folge hat (p. XXXI).

Die Geschichte wäre für Taine vollkommen ein „problème de mécanique psychologie“, wenn man, wie in den experimentellen Wissenschaften, ganz genau die Einflüsse jener drei Faktoren messen könnte. Habe man jedoch, neben dem

„ressort du dedans“, der „faculté maîtresse“ der einzelnen, die „causes primordiales“ Rasse, Milieu, Moment, die „pression du dehors“, erforscht, so sei man imstande, alle wirklichen und alle denkbaren Ursachen für die Bewegung der Kultur sowohl, als für die individuellen Offenbarungen der Kulturschöpfer, der bedeutenden Menschen, gesetzmäßig zu bestimmen. — (In Kapitel VI—VIII der „Introduction“ wird auf Grund dieser Theorie die Methode für die Literaturgeschichtsschreibung, insbesondere die vorliegende Geschichte der englischen Literatur, aufgestellt.)

Außer in diesem Werke ist die Milieutheorie in „Philosophie de l'art“ und den „Essais de critique et d'histoire“ (1865) auseinandergesetzt. Nur diese Publikationen Taines können allenfalls noch für die Ästhetik des Naturalismus in Betracht kommen; es ist anzunehmen, daß der naturalistische Systematiker Zola, der Taines kritische Methode rühmte, auch jene kennen gelernt hat, als seine Anschauung vom Milieu noch nicht fertig war[19]). In der Kunstphilosophie ist die Theorie bei weitem nicht mit derselben Strenge formuliert wie in der Kultur- und Literaturgeschichte. In jener läßt Taine der Persönlichkeit und Spontaneïtät des schöpferischen Genies einen weit größeren Spielraum; soll er jedoch abgeschlossen vorliegende kulturhistorische Tatsachen erklären, so verfällt er einem nahezu absoluten Determinismus der Rasse, des Milieus und des Momentes.

Taines Theorie in der angegebenen Fassung möge hier für sich selbst sprechen; sie war nur in aller Kürze vor Augen zu führen, wie sie in der „Histoire de la littérature anglaise“ aufgestellt worden ist und dazu gedient hat, die Erzeugnisse der englischen Literatur aus Rasse, Milieu, Moment und der „faculté maîtresse“ ihrer Autoren herzuleiten, so daß selbst das Genie Shakespeares, ohne einen Rest des Unfaßlichen, aus diesen Faktoren, mit genauer Prozentangabe ihres Anteils, erklärt wurde — (in ihm, heißt es, liefen alle geistigen Strömungen zusammen, gipfelten alle künstlerischen Intentionen der Zeit, die durch seine nächsten Vorgänger und Zeitgenossen nur unvollkommenen Ausdruck fanden). — In der Hauptsache die gleiche Milieutheorie hat Taine, wie bekannt, später auf alle anderen historischen Wissenschaften zu übertragen versucht, zum Teil erfolgreich durchgeführt („Origines de la France contemporaine“ u. a.)[20]).

---

[19]) Vergl. die Vorrede der „Essais“, der „Philosophie de l'art“ und die Balzac-Studie, die für den Naturalismus bedeutungsvoll geworden ist.

[20]) Philosophisch-historische Darstellung: Dutoit, E., Die Theorie des Milieu. Bern 1899. S. Kap. Ic. u. IIa. — Ferner zu vergleichen die Kritik der Milieutheorie (nach der literarischen Seite) von G. Pellissier. Nouveaux essais de littérature contemporaine. Paris 1895. p. 143 ff.

Wegen der Milieudoktrin ganz hauptsächlich und aus Anlaß jener in „De l'Intelligence“ ausgesprochenen antispiritualistischen Lehren, daß die geistige Ordnung der Tatsachen mit der natürlichen unlöslich verknüpt sei, daß ein „individu animal ou humain“ nur ein System, eine Gesamtheit seiner Eigentümlichkeiten darstelle, endlich, allgemein, wegen der Übertragung der naturwissenschaftlichen Methode auf die Geisteswissenschaft, insbesondere auf die Kunstkritik, hat man Taine zum Theoretiker des Naturalismus zu stempeln gesucht[21]).

Da die Milieutheorie jedoch nicht unmittelbar nach ihrer Formulierung durch Taine von dem damals noch romantisch-subjektiven, später naturalistischen Romancier Zola adoptiert wurde, so sind die Grundanschauungen, die sich dem Kunsttheoretiker Zola aus Taines System ergaben, an anderer Stelle zu zeichnen. Dort ist es angebracht, die im Kunstwerk auf die Spitze getriebene, wissenschaftlich jedoch abgeschwächte Milieutheorie nach ihrer literarischen Seite genauer zu charakterisieren.

b) Zolas Stellung zur Milieutheorie Taines.

Taines Geschichte der englischen Literatur, die Ende 1863 erschienen war, hatte in Frankreichs wissenschaftlichen und literarischen Kreisen geraume Zeit wegen ihres ästhetisch-radikalen Standpunktes das größte Aufsehen erregt[22]). Auch Zola nahm sehr bald Stellung zur Milieutheorie; zunächst — wunderbarerweise, wenn man an den Doktrinär des „roman expérimental“ und den Autor der späteren Romanserie denkt — in durchaus ablehnendem Sinne. In den Essays und Kritiken, die 1866 gesammelt unter dem Titel „Mes haines“ erschienen, rechnete er zunächst mit den Romantikern ab, beschränkte sich jedoch nicht auf die bloße Kritik, sondern versuchte auch — in den beiden Essays über den Roman der Goncourts „Germinie Lacerteux“ und den Impressionismus Edouard Manets — positive Kunstanschauungen zu geben. Es ist in „Mes haines“ eine Studie über Taines literarhistorisches Werk für uns von besonderer Wichtigkeit: „M. H. Taine artiste“. Zola wollte hier in der Hauptsache den künstlerischen Qualitäten Taines gerecht werden, weniger mit seinen wissenschaftlichen Grundanschauungen sich befassen. Eine Kritik der von jenem ausgebildeten und angewandten Milieutheorie ist darin enthalten. Diese forderte den Widerspruch des Romanciers heraus.

---

[21]) Vergl. Brunetière, Nouvelles questions de critique. Paris 1890. p. 239.

[22]) S. darüber Dutoit, p. 12 ff.

Damals fühlte sich Zola als rein individuellen Künstler, als Neuerer, der allem Konventionellen in der Literatur die heftigste Feindschaft verkündete. Er wollte sich zu keiner Schule rechnen lassen: „Meurent les écoles, si les maîtres nous restent!“[23]). Darum hatte er gegen Taines System, das jeden Schriftsteller einer bestimmten Gattung unterordnete, ihn um jeden Preis in eine literarische Gruppe hineinversetzen wollte, eine prinzipielle Abneigung oder redete sich eine solche ein. Die von keiner Schranke eingeengte künstlerische Persönlichkeit, die sich nicht der herrschenden Geschmacksrichtung ihrer Zeit fügt, ging ihm über alles[24]). Auf diese höchst subjektiven, gerade darum für das Verständnis seiner Entwicklung wichtigen Ansichten Zolas will ich näher eingehen, ohne die Würdigung der „qualités artistes“ Taines in Betracht zu ziehen.

„Chaque grand artiste groupe autour de lui toute une génération d'imitateurs, de tempéraments semblables, mais affaiblis. Il est né un dictateur de l'esprit; l'époque, la nation se résument en lui avec force et éclat . . . il restera seul debout; tout son entourage s'effacera, la mémoire ne gardera que lui qui est la plus puissante manifestation d'un certain génie.“[25]) Nur die großen Vertreter der Zeitideen sind nach Zola für die Beurteilung der geistigen Entwicklung der Nationen und Epochen, für die Literaturgeschichte von Wichtigkeit. Diejenigen, welche die Gedanken der Großen nur in abgeschwächter Form wiedergeben, können außer Betracht bleiben.

Diese Ansicht bildet den schärfsten Gegensatz zu Taines System, die großen Erscheinungen der Kultur als „Resultanten“ aus den gegebenen Bedingungen des Milieus und der Zeit abzuleiten, die untergeordneten Vertreter der Zeitgedanken generell aus denselben Ursachen zu erklären wie die großen Persönlichkeiten, deren Produktion für immer fortwirkt.

Zola glaubt sagen zu müssen, daß die Persönlichkeit des Künstlers für Taine keine große Rolle spiele. „Il évite de parler de la personnalité . . . Dans le principe, il avait inventé ce qu'il appelait la faculté maîtresse: aujourd'hui il tend à s'en passer.“[26]) Er meint, Taine sei durch die Konsequenzen, die sich aus den Grundgedanken seines Systems ergeben, gezwungen worden, das Individuelle immer mehr zu vernachlässigen, und auf die Methode verfallen, den Künstler ganz allein durch die äußeren Einflüsse mit mechanischer Gesetzmäßigkeit zu erklären.

---

23) Mes haines, nouv. éd. 1880, p. 214.

24) Vergl. Zeitler, p. 166.

25) p. 215.

26) p. 224 f.

Demgegenüber stellt der Romancier die Forderung auf, daß der Persönlichkeitskunst ein weiter Spielraum gewährt werden müsse. „Une œuvre, pour moi, est un homme; je veux retrouver dans cette œuvre un tempérament, un accent particulier et unique. Plus elle sera personelle, plus je me sentirai attiré et retenu.“

Dies ist das Bekenntnis des in seinen Anfängen schroff individualistischen, während seines ganzen Lebens höchst persönlichen und einseitigen Schriftstellers. Noch lassen zu jener Zeit seine Anschauungen nichts von seiner späteren Entwicklung ahnen, denn seine Meinung von der Milieutheorie sollte in das genaue Gegenteil umschlagen. Ihre Wahrheit und Anwendbarkeit auf die Kunst wurde ihm zur wissenschaftlichen Überzeugung, zum literarischen Gesetze, das er mit zäher Konsequenz bis an die Grenze des Möglichen durchzuführen bestimmt war. Wie wir weiter sehen werden, hat er sich später unter Taines Autorität in der Kritik gern und willig gebeugt, ja dessen Ideen durch seine Essays zu verbreiten gesucht.

Die ganze Wandlung Zolas ist natürlich nur durch Kenntnisnahme von seinen physiologischen Studien und den daraus abgeleiteten Kunsttheorien vollkommen zu verstehen, wie es in einem späteren Abschnitte gezeigt werden wird.

Der Zola, der 1866 „Mes haines“ publizierte, ist allerdings noch nicht der dilettantische Erforscher vermeintlicher psychologischer Probleme, sondern noch ein halber Romantiker, der Autor der „Contes à Ninon“ (1864) und anderer Novellen, die von seiner späteren Art nichts erkennen lassen. Er hatte noch nicht mit der Phantasiekunst gebrochen, die er alsdann verurteilte. Doch in wenigen Jahren sollte er auf sein eigentliches Gebiet gelangen, den Realismus, auf welchen ihn bedeutende, von ihm verehrte Vorläufer hinwiesen. So wurde er der Begründer des naturalistischen Experimental-Romans, der sich auf die „méthode d'observation et d'expérimentation“ stützte.

Wie erklärt sich der völlige Umschwung in Zolas Geistesrichtung und künstlerischen Intentionen?

Der äußere Vorgang jener Wandlung ist bereits in der Einleitung angedeutet worden; wir suchen an dieser Stelle nach einer inneren Motivierung.

Wenn man Zola und sein Werk zunächst nach Taines Methode als Produkt aus Rasse, Milieu und Moment und der „faculté maîtresse“ seines Schöpfers auffassen wollte, so würde man einen Teil seiner Eigenart zu erklären imstande sein. Seine ganz überwiegend romanische Abstammung gab ihm ein reflexives Temperament[27]) und

[27]) Im Gegensatz zu der germanischen Rasse, die er intuitiv nennt, charakterisiert Taine die „lateinische“ Rasse als reflexiv. S. Zeitler, p. 15.

scharfe Verstandesmäßigkeit des Denkens mit; seine persönliche Veranlagung war durch die geistigen Eigenschaften des Vaters, der als begabter Techniker auf das Reale gerichtet war, sehr wahrscheinlich durch Vererbung beeinflußt[28]). Das örtliche Milieu war für ihn, bei Beginn seiner literarischen Laufbahn, Paris, die Weltstadt mit der Überfülle der Eindrücke und der sich aufdrängenden psychologischen Probleme; das soziale und geistige Milieu im weiteren Sinne waren die geistigen Strömungen der Zeit, in denen er selbst stand. Die naturwissenschaftliche Forschung und das erneute, seit Diderots Zeiten stärkste Hervortreten der materialistischen Weltanschauung, besonders die Weiterbildungen des Darwinismus und die Physiologie Claude Bernards, wurden für sein ganzes Denken maßgebend. Dazu ist eine Ideenverwandtschaft zwischen Bernard und Taine, der die naturwissenschaftliche Methode auf die Geisteswissenschaften zu übertragen unternahm, nicht von der Hand zu weisen[29]); beide haben, nach den eigenen Mitteilungen Zolas zu schließen, in gleichem Maße auf den naturalistischen Theoretiker eingewirkt. Doch werden wir nach Prüfung seiner Schriften den größeren Einfluß Taine zuerkennen.

Vorzugsweise von französischen Denkern, die im Banne des Positivismus standen, wurde die Vorherrschaft der Materie und die Zurückdrängung des Geistigen proklamiert. Die „évolution naturaliste du siècle“ auch in der Kunst zu Ehren zu bringen — nach den Andeutungen eines ihm überlegenen Geistes: Taine — das blieb Zola vorbehalten.

Durch die Vereinigung der Theorien der Erblichkeit und des Milieus in Verbindung mit den literarischen Überlieferungen, die seinem Geiste zusagten, gelangte Zola zur Aufstellung seines ästhetischen Systems[30]).

Nachdem wir gesehen, daß Zola der Theorie des Milieus zuerst feindlich gegenübergestanden, dann infolge des Umschwungs seiner Geistesrichtung sich den neuentstandenen Zeitideen zugewandt hatte, fragt es sich jetzt: Hat er wirklich die Theorie Taines übernommen, und wie?

Auch Autoren von größerer geistiger Selbständigkeit sind an Vorgänger anzuschließen, und da Zola auf wissenschaftlichen Lehren

[28]) Siehe Diederich, E. Zola, p. 9.

[29]) Vergl. Dutoit, p. 117.

[30]) Seine Kunsttheorien, die Lehre vom „roman expérimental“, werden in Kapitel Ic besprochen.

sein System aufbauen will, an wissenschaftliche Autoritäten sich anschließt, so ist a priori anzunehmen, daß er nicht einmal den Begriff des Milieus sich selbst zu verdanken hat. Auch genügt die Tatsache nicht, daß die älteren Realisten, ganz besonders Balzac, die Bedeutung des Milieus für die künstlerische Darstellung bereits in hohem Maße zu würdigen gewußt und der Ausmalung des Zuständlichen einen breiten Raum gewährt haben. Sie haben noch nicht entfernt an eine wissenschaftliche Milieutheorie im Kunstwerk gedacht. Diese ist vielmehr erst von Taine systematisch ausgebildet worden, nachdem sie zuletzt bei Montesquieu als historisch-philosophische Hypothese abgehandelt worden und in der Folgezeit fast unbeachtet geblieben war[31]).

Bestimmte Nachweise darüber, wie Zola sich Taines Theorie angeeignet hat, sind weder aus seinen kritischen Schriften noch aus seinen Romanen beizubringen. Über den Vorgang der völligen Umwandlung seines in „Mes haines“ ausgesprochenen Urteils hat er nie ein erschöpfendes Bekenntnis abgelegt. Wenn man aber seine Ideenverbindung prüft, so läßt sich zur Genüge nachweisen, daß er tatsächlich Taine auf seinem Wege — allerdings mit einer einseitigen Voreingenommenheit — nachgefolgt ist und zu ähnlichen philosophischen Anschauungen und ästhetisch-kritischen Gesetzen gelangt ist wie dieser.

Zu den Naturwissenschaften wurde Zola durch seinen psychologischen Dilettantismus hingeführt. In der Einleitung dieser Untersuchung ist bereits erwähnt worden, wie er für die Seelenanalyse, mit der sich seine Romane befassen, eine wissenschaftliche Grundlage gesucht hat. Als Positivisten mit dem ausgesprochenen Zuge zum extremsten Materialismus mußten ihm einmal Claude Bernards Experimentalmedizin, aus der er die vollkommene Erkenntnis physischer und psychischer Funktionen ableiten zu können glaubte, und die Zurückführung der körperlichen und seelischen Eigenart des Individuums auf die Gesetze der Vererbung, dann Taines System, die Kulturgeschichte als psychologisches Problem aufzufassen und die Tatsachen der Entwicklung physiologisch gesetzmäßig zu erklären, als höchst willkommene Methoden zur analytischen Darstellung und Motivierung seiner fingierten Menschen und Vorgänge erscheinen.

In der Ausführung dieser Ideen gelangte er dazu, den Ausspruch Taines (in der Vorrede zu „De l'Intelligence“) zu verwirklichen: Was die Historiker auf dem Gebiete der Vergangenheit leisten, das schaffen die großen Romanciers auf dem Gebiete der Gegen-

---

31) Siehe Dutoit, p. 67.

wart[32]). Als Begründer des Experimentalromans glaubte sich Zola, der die „natürliche und soziale“ Geschichte einer pathologisch veranlagten Familie schreiben wollte, allen Ernstes zum Kulturhistoriker der Gegenwart berufen. Durch die Theorien der Vererbung und des Milieus vermeinte er, alle Vorgänge im physischen und intellektuellen Leben einer Familie, einer Nation gesetzmäßig entwickeln zu können.

Von den mannigfachen Hinweisen Zolas auf Taine ist namentlich der auf seine kritische Tätigkeit wichtig. Schon 1866 in „Mes haines“ zog er einen Vergleich zwischen Sainte-Beuves und Taines Methode und bezeichnete diese als die zuverlässigere, da sie noch weniger persönlich sei als jene[33]), das bloße Geschehen genetisch auseinandersetze, nichts weiter als seine Ursachen bestimme, ohne subjektive Werturteile auszusprechen. In einer Studie über Sainte-Beuve[34]) heißt es ferner, dieser letztere habe die „critique scientifique“ im Gegensatz zur alten „critique pédagogique“ begründet, und Taine habe seine Prinzipien in ein festes System gebracht („Taine devait venir réduire en forme les principes de cette critique scientifique . . .“). Im Grunde habe er Sainte-Beuves Werk fortgesetzt und die Lehre von der Bedingtheit der künstlerischen Produktion durch die Rasse, das Milieu und die „circonstances historiques“ formuliert, indem er alle schriftstellerischen Leistungen aus der „faculté maîtresse“ ihres Autors herleitete.

Dieses Verfahren findet nunmehr Zolas ungeteilten Beifall. Wie wir noch sehen werden, stellte er — ähnlich, wie Taine den Beruf des Historikers mit dem des „großen“ Romanciers verglich, — die Fähigkeiten und Aufgaben des Kritikers und des Romanciers durch eine etwas gewaltsame Gedankenoperation vollkommen gleich. Zu seinen Romanschöpfungen verhielt er sich vor ihrem Entstehen, wenn er den Plan durchdachte, ebenso wie Taine, wenn dieser ein Schriftwerk oder eine literarische Epoche kritisch zu behandeln hatte[35]).

Ja selbst in seiner ersten Zeit, in der er noch das Hauptgewicht auf das rein Persönliche des Schriftstellers legte, ließ er in etwas die Berechtigung der Milieutheorie bestehen. In demselben Essay in „Mes haines“, in welchem er Taine die Fähigkeit, der

[32]) „Ce que les historiens font sur le passé, les grands romanciers et dramatistes le font sur le présent.“ S. auch Suchier und Birch-Hirschfeld, p. 670.

[33]) Siehe Zeitler, p. 170, und Dutoit, p. 13 ff.

[34]) Documents littéraires, p. 285, 288, 289.

[35]) Das sagt Zola („Roman exp.“ p. 222) von Taines und Balzacs Methode, will es jedoch noch mehr auf sein eigenes System bezogen wissen.

„personnalité“ des Künstlers gerecht zu werden, absprach, konstruierte er die Möglichkeit eines „kollektiven Kunstwerks“, für das die Milieutheorie Geltung hat[36]). Ein „artiste collectif“ ist für ihn ein solcher, der alle Empfindungen einer Epoche in sich vereinigt, der, so wird es zu verstehen sein, wie ein Historiker objektiv sich allen bedeutsamen Erscheinungen seiner Zeit zuwendet. „Pour les œuvres collectives, le système de M. Taine fonctionne avec assez de régularité; là en effet, l'œuvre est évidemment le produit de la race, du milieu et du moment historique; il n'ya pas d'éléments individuels qui viennent déranger les rouages de la machine.“

Was Zola unter „kollektiver Kunst“ verstanden wissen will, wird vorläufig aus seinen Ausführungen nicht ganz klar; sie sind im Gegensatze zu den meisten seiner kritischen Schriften einigermaßen verschwommen. Der Begriff ist eben nur ein Notbehelf. Jedenfalls hat er schon damals die Berechtigung von Taines Theorie in beschränkter Hinsicht zugegeben. Er selbst sollte später zum Vertreter einer Kunst werden, in deren Absicht es lag, allen Erscheinungen der Zeit unter völliger Zurücksetzung des Persönlichen eine objektive Teilnahme zu widmen, auf Grund von Beobachtung und Erfahrung mit (vermeintlicher) wissenschaftlicher Folgerichtigkeit die äußeren und innerlichen Vorgänge zu entwickeln.

Weitere Belege dafür, daß Zola sich Taines Theorie des Milieus zu eigen gemacht, diese nicht aus sich selbst hat, finden sich in dem Sammelbande „Le Roman expérimental“[37]). Einzelne Andeutungen über das Verhältnis zu Taines Lehre sind in allen kritischen Studien Zolas zerstreut enthalten, die meisten in dem Kapitel „Du roman“; sie lassen die Abhängigkeit seiner Ästhetik von Taines Lehren deutlich erkennen.

Das Wesentlichste über die Frage der Entlehnung des Milieubegriffes sagt sodann eine Vergleichung der Taineschen und der Zolaschen Methode und, allgemein, ihrer Geistesrichtung, die in gewisser Weise parallel läuft; denn — Zola ist von Taine, den er allerdings nur zum Teil verstanden hat, ganz hauptsächlich beeinflußt worden.

Rasse, Milieu und Moment, verbunden mit der „faculté maîtresse“ der Individuen, bestimmen nach Taine jede Kulturerscheinung. Vererbung (oder etwa gleichbedeutend die auf Vererbung beruhenden Eigenschaften: „tempérament“) und Milieu sind nach Zolas Ansicht die Grundlagen der persönlichen Qualitäten des einer Rasse angehörigen Einzelwesens.

---

[36]) p. 225 f.
[37]) Paris 1880.

Wir sehen in Zola einen Nachahmer des Taineschen Verfahrens[38]). Beide Hypothesen decken sich ungefähr; denn der Moment, die zeitlich bestehenden „circonstances historiques", können, da sie in der Regel im (zeitlichen) Milieu enthalten sind, für die Zwecke von Zolas Romantheorie außer Betracht bleiben. Was Taine unter Rasse (den „typisch-allgemeinen" Eigenschaften) und „faculté maîtresse" (der „vorherrschenden individuellen") zusammenfaßt, konzentriert sich für Zola, den Schüler Claude Bernards, wie es scheint, in dem einen Begriffe der Vererbung; darin ist für ihn alles enthalten, die Eigenschaften der Rasse sowohl als die der Familie, denen das Individuum angehört, und schließlich die ganz persönlichen Eigentümlichkeiten des Einzelwesens[39]).

Die drei „forces primordiales" Taines gestalten sich in seiner Vorstellung als zwei Gesetze, die einen absoluten Determinismus enthalten, der Vererbung und des Milieus. Sehen wir im folgenden, wie er zu ihrer endgültigen Formulierung gelangt ist.

Die Frage der Entlehnung des Milieubegriffes wird in der Abhandlung von Dutoit kurz berührt[40]); es findet sich dort der Hinweis, daß die Milieutheorie nach Taine, da er sie bis an die Grenze der Entwicklungsfähigkeit ausgebildet habe, outriert, zur geistlosen Schablone führen mußte, schließlich sich selbst negierte. Von Zola, der wie andere Naturalisten „sich der geistigen Paternität Taines rühmte", wurde die Anwendung des Milieus als Kunstmittel auf die Spitze getrieben. Das beweisen seine Werke insgesamt.

Noch erübrigt es, hinzuzufügen, daß Zolas Theorien auch auf Balzacs Romansystem, welches nach seines Autors Ausdruck[41]) eine „Naturgeschichte des zeitgenössischen Menschen" hatte werden sollen, zurückzuführen sind. Es geht das aus einem bedeutsamen Ausspruche in der Studie „H. de Balzac" in „Les Romanciers naturalistes" hervor[42]). Zola beruft sich darin auf Balzac als großzügigen Schilderer, der den Begriff des Milieus schon gekannt und angewandt habe, jedoch immer wieder den Eingebungen seiner beweglichen Phantasie

---

38) Vergl. Brunetière, Questions de critique, p. 310 ff.

39) Vergl. die Vorrede zu „La Fortune des Rougon" und die zitierten Sätze aus „Docteur Pascal", p. 47 ff. d. U.

40) Siehe p. 81 f.

41) In der Vorrede der „Comédie humaine".

42) Paris 1903. — p. 73. „Il suffit que Balzac soit notre véritable père, qu'il ait le premier affirmé l'action décisive du milieu sur le personnage, qu'il ait dans le roman les méthodes d'observation et d'expérimentation. C'est là ce qui fait de lui le génie du siècle." — Vergl. auch Brunetière, Essais sur la littérature contemporaine, p. 159.

gefolgt sei. — Bei ihm selbst hingegen soll das Milieu in Gestalt eines wissenschaftlich formulierten Gesetzes alle Produktion beherrschen.

Zola hat — es dürfte das durch meine Ausführungen erwiesen werden — den in Taines Theorie enthaltenen Begriff des Milieus auf die Kunst übertragen. Mit derselben mechanischen Gesetzmäßigkeit, mit welcher (nach seiner einseitigen Auffassung) der Historiker die Tatsachen der Kulturentwicklung erklärt, hat er im Kunstwerk fingierte Geschehnisse herbeizuführen gesucht. — — —

Zur Erhärtung dieser literarhistorisch überaus interessanten Tatsache sei hingewiesen, außer auf die bereits angegebenen Belege und Schlußfolgerungen, auf die Mitteilungen einer Anzahl genauer Kenner des geistigen Milieus jener Zeit, in welcher Taines „Histoire de la littérature anglaise“ eine Revolution der Geister hervorrief, und die naturalistische Bewegung zu ihrer vollen Höhe aufzusteigen im Begriffe stand.

Als authentisches Zeugnis über die Beeinflussung Zolas durch Taine mögen hier die hauptsächlichen Daten aus dem Essay des dänischen Literarhistorikers Georg Brandes stehen[43]), der als Taines Schüler in der Kunstkritik[44]) die literarische Epoche, von der wir handeln, an Ort und Stelle in ihren Anfängen und späteren Entwicklungsphasen hat verfolgen können. — „Zola geht als Prosaschriftsteller von Taine aus. 26 Jahre alt, sagt er von dem Verfasser der Englischen Literaturgeschichte, daß die neue Wissenschaft, die aus Physiologie und Psychologie, Geschichte und Philosophie bestehe, ihre höchste Entfaltung in ihm gefunden habe.“[45]) Taine ist somit „der erste zeitgenössische Denker, den Zola las und verstand“; die Erklärung: „es fand sich eine gewisse Übereinstimmung zwischen den natürlichen Neigungen und den ursprünglichen Sympathien des älteren und des jüngeren Schriftstellers. Zola hatte wie Taine eine Vorliebe für das, was reich und breit ist, für das Kräftige und Derbe“. Nach Brandes zeigte sich bei beiden „Trockenheit und

---

[43]) Deutsche Rundschau. Berlin, Januar 1888.

[44]) Vergl. die Vorrede zur deutschen Ausgabe von Taines „Essays“. München 1898.

[45]) Siehe „Mes haines“, p. 231. „La nouvelle science, faite de physiologie et de psychologie, d'histoire et de philosophie, a eu son épanouissement en lui. Il est, dans notre époque, la manifestation la plus haute de nos curiosités, de nos besoins d'analyse, de nos désirs de réduire toutes choses au pur mécanisme des sciences mathématiques . . . Dans nos temps . . . il n'est pas étonnant que M. Taine cherche à démontrer que nous ne sommes que des rouages obéissant à des impulsions venues du dehors.“

Einfachheit der Darstellung, überströmende Fülle der Einzelheiten; beide waren Systematiker, Beschreiber".

Sodann finden wir auch hier die völlige Wandlung der ästhetischen Grundanschauungen des Schriftstellers Zola, die bald nach der Publikation seiner subjektiven Tageskritiken erfolgt sein muß, dargestellt. — Den bereits zitierten charakteristischen Daten dieses Vorgangs sind die Bemerkungen von Brandes beizufügen, daß Zola in der Vorrede der „Rougon-Macquart" einen Satz geschrieben habe, der aussah, wie nach Taine kopiert: „L'hérédité a ses lois comme la pesanteur" (nur daß die Gesetze der Erblichkeit unbekannt sind). — Ferner sei angeführt, was besonders für die Beeinflussung Zolas durch die literarische Tradition wichtig ist, daß Taine (im oben genannten Essay) als den größten Realisten der neueren Zeit Honoré de Balzac hinstellte; durch die Wertschätzung dieses Autors, den er als seinen Meister ansah, fühlte sich Zola veranlaßt, mit Taines kritischer und literarisch-psychologischer Methode sich zu befreunden, ein intellektueller Vorgang, der zur Annahme der Milieutheorie unmittelbar hinüberleitete. Den Ursprung des „document humain" führt Brandes — die Richtigkeit möge hier dahingestellt bleiben[46]) — auf Taines Ausspruch zurück, Balzac sei mit Shakespeare und Saint-Simon „le plus grand magasin de documents . . . sur la nature humaine". Zola habe daraus sein ungenaues Stichwort gemacht: „document humain", und schließlich sei seine These: „Une œuvre d'art est un coin de la création (nature) vu à travers un tempérament" auch auf Taines Definition des Kunstwerks zurückzuführen (wie es auch Weigands Ausführung erkennen läßt[47])).

Einen wichtigen Aufschluß über die Entstehungsgeschichte der naturalistischen Theorien gibt auch die wissenschaftlich vollständigste Monographie, die wir über das Werk und den literarischen Einfluß Taines haben, von V. Giraud[48]). Taines deterministische Lehren waren von größter allgemeiner Wirkung[49]); so berichtet 1868 der später zu höchstem literarischen Ruhme gelangte Anatole France: „L'action de Taine vers ce temps-là fut très forte sur la littérature et sur l'art". Daraus entnehmen wir mit Giraud: „Si un esprit aussi

---

[46]) „E. de Goncourt revendique pour lui et pour son frère l'invention première de cette expression (‚Chérie', Préf. p. II)". Siehe David-Sauvageot, Le Réalisme etc. p. 197.

[47]) Siehe Essays, p. 148.

[48]) Essai sur Taine, Fribourg 1901, p. 138 f.

[49]) E. Faguet sagt in einer seiner Studien: „Taine a été suivi, adopté et comme épousé par ses contemporains". Ibid. p. 128.

délié et averti a subi à ce point le charme ou plutôt la domination exercée par la pensée de Taine, on peut aisément imaginer l'effet que durent produire les livres du maître écrivain, je ne dis pas sur les inintelligents Goncourt, — car il n'est pas sûr qu'ils les aient lus, — mais sur l'épais et fumeux cerveau de M. Emile Zola.“ — Nach allem, was in diesem Kapitel über die Beeinflussung Zolas durch Taines ästhetisch-kritische Methode bereits gesagt ist, läßt sich unschwer ausdenken, wie seine Ideen in Zolas Vorstellung sich umgestaltet haben.

Auch auf das Verdammungsurteil, das Taine der romantischen Generation angedeihen ließ, führt Giraud die naturalistische Bewegung zurück. Zola wiederum ist nach seiner Darstellung auf der Bahn weitergeschritten, die durch „Madame Bovary“ vorgezeichnet war, mit welchem Werke „le règne de la littérature brutale est né“[50]).

Was wir bisher durchaus vermißten, war eine prinzipielle Erklärung Zolas über die Wandlung seines in „Mes haines“ ausgesprochenen Urteils über seine völlig geänderte Stellung zur Milieutheorie Taines, die er sich ganz zu eigen gemacht hat, die er als gläubiger Anhänger von Taines „culte et religion de la science“ (Giraud) im Kunstwerk durchzuführen unternimmt.

„Qu'il cesse donc de renier ses maîtres!“ hält ihm sein einflußreichster Gegner Ferdinand Brunetière am 15. Februar 1880 in der „Revue des deux mondes“[51]) vor, nachdem er ihm nachgewiesen, daß er eine berüchtigte Stelle eines seiner Romane fast wörtlich einem Zitat der Englischen Literaturgeschichte Taines, eine andere Théophile Gautier entlehnt habe. Anscheinend erst im Jahre 1893, in welchem die „Rougon-Macquart“ abgeschlossen wurden, hat sich Zola herbeigelassen, die geistige Paternität des im Jahre vorher verstorbenen Taine zu bekennen, somit — schließen wir — auf ihn den Ursprung der Milieutheorie zurückzuführen, die in den „Rougon-Macquart“ zur Anwendung gebracht ist. Daß er den Wechsel seiner Ansichten ungern und spät zugegeben hat, erscheint verständlich.

Die von Giraud mitgeteilten Zeitungsartikel Zolas[52]) sind allerdings immer noch für die doktrinäre Einseitigkeit des naturalistischen

---

[50]) a. a O., p. 132, 135.

[51]) Siehe Le Roman naturaliste (1896), p. 144.

[52]) a. a. O. „Hein? Etudier l'homme tel qu'il est, non plus leur pantin métaphysique, mais l'homme physique, determiné par le milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes.“ (Vergl. „L'Oeuvre“, p. 209 f.) — „J'ai subi trois influences, celle de Musset, celle de Flaubert, celle de Taine. C'est vers l'âge de vingt-cinq ans que j'ai lu ce dernier, et en le lisant, le théoricien, le positiviste qui est en moi s'est développé . . . Je me souviens du grand coup que nous porta la lecture des premières œuvres de cet écrivain . . . Ce qui nous enthousias-

Theoretikers, dem Weigand und, weit schärfer noch, Brunetière[53]) Mangel an „tiefer allgemeiner und wissenschaftlicher Bildung" vorwerfen, höchst bezeichnend. Nicht zuletzt diese Erklärungen sind es, die Giraud zu der Feststellung veranlassen: „On peut dire que le naturalisme français contemporain, théories et procédés, formules et recettes, est sorti tout entier des œuvres de Taine mal lues et mal comprises par l'inventeur du ‚roman experimental'".

Eine Charakterisierung der Ideenverwandtschaft, die zwischen Taine und Zola besteht, gibt gleichfalls die Abhandlung von W. Wetz[54]), in der Taines Verhältnis zum Naturalismus auf Grund seiner Ästhetik dargelegt wird. Wir erfahren hier, daß „die ganze Richtung, welche aus der Kunst nur eine große Enquête, eine Sammlung von ‚documents humains', machen will, welche die Anregung und fast das ganze philosophische Programm ihres Schaffens von Taine hat empfangen wollen", den Beifall ihres vermeintlichen Theoretikers nicht gefunden hat[55]). Den bereits bekannten Kriterien des Abhängigkeitsverhältnisses[56]) ist die von Wetz fixierte Über-

---

mait, c'était son étude sur Stendhal, c'était sa longue étude sur Balzac, si puissante, si complète, si hardie, c'était encore toute cette ‚Histoire de la littérature anglaise', où déborde la passion de l'originalité et de la force, où l'on voit à chaque page le critique mettre la vie avant l'art et considérer les œuvres comme les filles vivantes des grands esprits." („Le Temps" du mars 1893.)

[53]) „Le grand malheur de M. Zola, c'est de manquer absolument d'éducation littéraire et de culture philosophique; et, dans le vaste camp des littérateurs sans littérature, on peut dire qu'il est à la première place. Il produit beaucoup, il pense quelquefois, il n'a jamais lu; cela se voit. C'est une réflexion qu'on ne saurait s'empêcher de faire quand on l'entend qui demande à grands cris que l'on discute avec lui la question des rapports de l'esprit et de la matière, du libre arbitre et de la responsabilité morale, ou encore des milieux et de l'hérédité physiologique." Le Roman naturaliste, p. 127 f.

[54]) „Über Taine aus Anlaß neuerer Schriften". Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. XXI, 1899, p. 180 ff.

[55]) Man halte sich an Taines Definition des Kunstwerkes, die von den Naturalisten mißverstanden wurde (siehe „Mes haines", p. 228). — Ferner zu vergleichen: Pellissier, G., Nouveaux Essais de littérature contemporaine. Paris 1895, p. 178.

[56]) „Taine hat die Gedanken Balzacs systematisiert und den Naturalismus als die auf die Literatur angewandte Wissenschaft aufgefaßt. Das analytische Verfahren seiner literarischen Kritik und seiner historischen Arbeiten war die fortwährende genaueste Untersuchung der ‚petits faits', aus denen der Mensch bestehen sollte. Auch war der künstlerische Naturalismus eine Reaktion gegen die Romantik, parallel mit derjenigen, die Taine gegen die idealistische Philosophie geführt hatte." Wetz, a. a. O.

einstimmung anzureihen, daß beide, Taine und Zola, in Demonstrationen, die an Experimente entfernt erinnern, die deterministische Milieubeeinflussung der Charaktere darstellen.

Wiederholt sahen wir, daß aus den Analogien der Taineschen Lehren und der naturalistischen Ästhetik weit beweiskräftigere Schlüsse zu ziehen waren, als aus den nur spärlich vorliegenden Dokumenten über den Ursprung der Theorien Zolas, der neben den Goncourts als Meister jener Schule zu gelten hat. Von Darstellungen, die aus den vorhandenen Übereinstimmungen auf die Abhängigkeit schließen, nenne ich noch das Essay von Pellissier[57]), worin es heißt: „C'est de Taine que procède le naturalisme. Des caractères essentiels de la littérature naturaliste, pas un qui ne se rattache à sa philosophie. M. Zola tout particulièrement, n'a guère fait dans ses ‚Rougon-Macquart' qu'appliquer au roman la méthode de Taine." — Und nicht allein die Milieutheorie, auch andere Grundanschauungen Taines hat Zola entlehnt und so, wie er sie für sein eigenes Schaffen brauchte, modifiziert; richtige und überwiegend falsche Schlußfolgerungen vermengten sich in seiner Vorstellung. Aus diesen Theoremen, verbunden mit literarischen Überlieferungen und den Lehren der Physiologen und Mediziner, ist die naturalistische Ästhetik Zolas hervorgegangen[58]).

In welchen Beziehungen Taine auf den Theoretiker und Schriftsteller Zola eingewirkt hat, welche Übereinstimmungen und Abhängigkeitskriterien sich ergeben, sei hiermit zusammengestellt:

1. Gemeinsamkeit der positivistischen Weltanschauung. — Zola bildet sich seine literarisch-psychologische Methode nach Taines System[59]).

2. Übertragung der „naturwissenschaftlichen" Methode auf geistige Produktion (bei Taine auf geisteswissenschaftliche Forschung, bei Zola auf die künstlerische Fiktion).

---

57) „Taine. Critique littéraire." a. a. O., p. 163 ff.

58) Vergl. Bouvier, B., L'œuvre de Zola, Genf 1904, und die Rezension von E. Haguenin, Literaturblatt für germanische und romanische Philologie, März-April 1905, p. 109 ff.

59) Grundlegend ist der Satz aus der Vorrede von „De l'Intelligence": „De tout petits faits bien choisis, importants, significatifs, amplement circonstanciés et minutieusement notés, voilà aujourd'hui la matière de toute science; chacun d'eux est un spécimen instructif, une tête de ligne, un exemple saillant, un type net auquel se ramène toute une file de cas analogues". — (Der Begriff des „petit fait" in Taines Psychologie deckt sich im wesentlichen mit dem des „document humain", das in der Praxis des Experimentalromans aus einer Reihe beobachteter Fälle abstrahiert wird.)

3. Die Milieutheorie Taines geht in den geistigen Besitzstand Zolas über. Wie sie bei Taine historische Tatsachen, Zivilisationen und deren einzelne Vertreter in ihrer geistigen Eigenart erklärte, so soll sie bei Zola die physischen und intellektuellen Vorgänge im Leben der Individuen und einheitlicher Menschengruppen verständlich machen. In beiden Systemen wird die Wirksamkeit eines vollkommenen Milieudeterminismus angenommen.

4. Zum Studium der Vererbungslehren erhielt Zola durch Taines Rassentheorie, in welcher die Vererbung einbegriffen war, höchstwahrscheinlich die erste Anregung[60]).

5. Zola als Kritiker ist von Taine ganz wesentlich beeinflußt; seine moralische Stellungnahme zum Kunstwerk und die Moral seiner Kunst selbst ergibt sich unmittelbar aus den von Taine überkommenen Anschauungen[61]).

6. Zola hat sich Taines Diktion, teilweise selbst seinen Stil, vor allem zahlreiche vom Theoretiker Taine geprägte Kunstausdrücke zu eigen gemacht. (Man vergleiche dazu die Rekapitulation der Milieutheorie Taines[62]) und alle hier besprochenen theoretischen Schriften Zolas aus seiner positivistischen Epoche.)

7. Der Begriff des „document humain", das zur Konstruktion des (physischen und sozialen) Milieus angewandt wird, hat seinen Ursprung in Taines Theorie. Ist auch die Herleitung des Ausdrucks aus „document sur la nature humaine" nicht stichhaltig, so muß doch der Begriff selbst auf Taines Methode, die im höchsten Sinne dokumentär ist, zurückgeführt werden. Ähnlich wie Taine die literaturwissenschaftlichen Tatsachen, so belegt Zola die Deduktionen

---

[60]) Auch Taine hat bei der Aufstellung seiner Rassen- und Milieutheorie ein wissenschaftliches Werk über die Erblichkeit (Ribot, L'hérédité psychologique) benutzt. Wetz, a. a. O., p. 214, Giraud, p. 73.

[61]) Siehe Godefroy, Bd. II, p. 458 ff. — Die genetische Kritik beurteilt die Werke nicht nach moralischen Prinzipien, wie es die dogmatische zuweilen tut, sondern lediglich nach ihren Entstehungsursachen. Dieses Verfahren überträgt die naturalistische Ästhetik auf die Erklärung der Menschen in der künstlerischen Darstellung. Die indifferente Moral des Naturalismus wird von Zola im „Roman exp.", p. 101 auseinandergesetzt. — Zu vergleichen ist Weigand, p. 148, Ten Brink, p. 65 f, Pellissier, Nouveaux Essais, p. 177 f. — Eine weitere Übereinstimmung ist die Auffassung der menschlichen Natur: „Pour l'auteur des ‚Rougon-Macquart' comme pour Taine la nature humaine est celle d'un animal féroce et lubrique". Siehe Petit de Julleville, Bd. VIII, p. 205. — Die Idee der „animalité" und der „bestialité humaine", die sich in Zolas Theorien und Romanen findet, ist von seinen Kritikern (Lemaître, Brunetière) als besonders charakteristisch festgelegt worden.

[62]) Siehe p. 16 ff. d. U.

in seinen vermeintlich wissenschaftlichen Romanstudien mit einer Fülle von Dokumenten, und einigermaßen ähnlich ist auch die Art der Gewinnung des Materials (wie man aus einem im nächsten Kapitel angeführten Beispiel ersehen wird). —

Wenn es als bewiesen gilt, daß Taine nicht als Theoretiker des Naturalismus anzusehen ist und zu Unrecht von der jungen literarischen Generation der sechziger Jahre als Verkünder der naturalistischen Formeln hingestellt wurde[63]), so mögen die zwei Zeugnisse von Zola selbst und eins von Brunetière dafür sprechen, daß Taine sich auch von der naturalistischen Bewegung in ihrem weiteren Verlaufe ferngehalten hat (wie auch sein Urteil über Zola kein allzu günstiges war[64])).

Wie ich hoffe, mit dieser Untersuchung zur Klärung der Frage der geistigen Paternität Taines beizutragen, so glaube ich, daß die von Giraud geäußerte Ansicht[65]), der Anteil Taines am Zustandekommen des Naturalismus sei schwer festzustellen, dahin zu modifizieren ist, daß seine Rolle als Haupt der neuen Schule eben nur eine unfreiwillige gewesen sein kann.

Zola spricht sich mit Bedauern[66]), sein Gegner Brunetière (der als Kritiker Taines Einfluß nicht verleugnet) mit Genugtuung über dessen Abkehr von der Entwicklung der naturalistischen Literatur aus: „Zola n'a jamais pardonné . . . à M. Taine de s'être enfoncé dans la recherche des ‚Origines de la France contemporaine', au lieu d'employer son temps, son talent et ses forces à commenter l'épopée naturaliste des ‚Rougon-Macquart'[66a])".

Ähnlich urteilt Giraud auf Grund einer journalistischen Publikation Zolas[67]): „Et l'auteur des ‚Origines' n'eut qu'un tort aux yeux de ce dernier: ce fut, dans les vingt dernières années de sa vie, de ‚s'enfermer dans des questions spéciales, et dont il ne tirait même plus des conclusions bien nettes' . . . ‚Nous attendions, je le dis encore, un homme d'audace et de science qui affirmerait très haut le naturalisme contemporain, qui continuerait sa guerre aux théoriciens et aux hypocrites, qui serait à la tête de l'évolution moderne'[68]). On conçoit sans peine, que Taine ait décliné l'honneur

---

63) Vergl. Pellissier, a. a. O., p. 178.

64) Vergl. p. 53 d. U.

65) p. 136.

66) Siehe Documents littéraires, p. 338 f.

66a) Brunetière, Essais sur la littérature contemporaine. Paris 1892, p. 158. — Zu vergleichen sind auch p. 159, 166, 176.

67) a. a. O., p. 139.

68) In „Le Voltaire", 23. Jan. 1880.

de commenter l'histoire naturelle des ‚Rougon-Macquart'; c'était déjà trop pour lui de l'avoir involontairement inspirée."

Sehr richtig und prägnant wird Zolas Ideengang durch Pellissier[69]) gezeichnet; seine Worte treffen den innersten Kern der Sache: „Avec Taine la méthode scientifique venait de renouveler la critique et l'histoire littéraire. Ne pouvait-elle renouveler l'art lui-même?"

Zur Beantwortung dieser Frage im Zolaschen Sinne ist die Betrachtung seiner „Experimentalphysiologie im Roman" unerläßlich.

c) Zolas Romansystem.

Die Theorie des „roman expérimental" stellt sich als Ergebnis der physiologischen Studien oder, wohl besser gesagt, der naturwissenschaftlichen Lektüre Zolas dar.

Das Essay wurde um die Mitte der siebziger Jahre im Petersburger „Messager de l'Europe" veröffentlicht und erschien mit einer Reihe Kritiken zum Buche vereinigt 1880. Die Entstehung fällt also in die Zeit, in welcher Zolas Milieubegriff bereits feststand, prinzipiellen Wandlungen nicht mehr unterworfen und in den „Rougon-Macquart" bereits in jeder Variierung angewandt war, wie der Roman „Le Ventre de Paris" (1873) zur Genüge erweist.

Bis zu welchem Grade jedoch der Begriff des Milieus aus Claude Bernards Experimentalmethode (in der Theorie) entnommen ist, lehrt ein Vergleich der Darlegungen in jenem Essay mit Taines Doktrin.

Zu beachten ist vor allem, daß die „Histoire de la littérature anglaise" (Ende 1863), in der die Milieudoktrin so lapidar und faßlich aufgestellt war, wie wir sahen, vor der „Introduction à l'étude de la médecine expérimentale" erschienen ist, deren Verständnis dem Laien Zola bei seinen Studien, die er wohl kaum vor 1868 begonnen hat, einige Schwierigkeiten bereiten mußte[70]).

Überdies liegt die Wahrscheinlichkeit der Beeinflussung durch Taines Theorie näher als die der Aneignung des Claude Bernardschen Begriffes vor der Ausarbeitung des Planes zu den „Rougon-Macquart", wegen dessen er seine Exzerpte aus wissenschaftlichen Werken sammelte. Im „Roman expérimental" hat Zola anscheinend

[69]) Siehe Petit de Julleville, Bd. VIII, p. 203. — Zu vergl. Documents littér. (p. 338), wo Zola sagt: „Taine était un critique naturaliste qui marchait de pair avec le roman naturaliste".

[70]) Siehe Diederich, E. Zola, p. 29.

erst nachträglich seinen Naturalismus, seine naturwissenschaftlich-künstlerische Methode, zu rechtfertigen versucht. Wer aber zu Ende der sechziger oder zu Anfang der siebziger Jahre eine Milieutheorie aufstellte, wie es Zola in der Vorrede der „Rougon-Macquart" tat, konnte unmöglich den Einfluß Taines verleugnen.

Für Zola, als Schüler Claude Bernards, ist der Roman ein wissenschaftliches Experiment. — Auch der naturwissenschaftliche Laie wird erkennen, daß diese Theorie a priori falsch sein muß, da die Bedingungen, unter denen im Experimentalroman an den Menschen ein „wissenschaftlicher Versuch" vollzogen wird, fiktiv sind, da die Veranlagung der Menschen nicht — wie beabsichtigt — von den „umgebenden natürlichen Verhältnissen", sondern in letzter Linie von des Autors Willkür, von seiner künstlerischen Phantasie deterministisch ausgestaltet wird. Trotz der angeblich wissenschaftlichen Grundlagen, trotz der exakten Milieubeschreibung in seinen Romanen ist Zolas naturwissenschaftliche Romantheorie eine — nur durch seinen Neophyteneifer zu entschuldigende — ästhetische Abnormität geblieben. Seine Grundirrtümer sind ihm seither in allen literarhistorischen Gesamt- und Spezialdarstellungen vorgehalten worden[71]).

Nur nach ihrer literarischen Seite können uns jene aus physiologischen Theoremen und Temperamentsäußerungen des Verfassers gemischten Ausführungen interessieren.

Wie Zola später bekannte, hat er den „Positivisten in sich" durch das Studium der Taineschen Schriften entdeckt; es ist anzunehmen, daß er daraufhin sich mit Claude Bernards Werk befaßte. Als Anhänger der positiven Wissenschaft lehrt er, daß alle Wissensgebiete im 19. Jahrhundert von der hochentwickelten naturwissenschaftlichen Forschung ergriffen seien; schließlich, als Abschluß der Reihe, müsse auch die Literatur dazu gelangen. Er hat die Idee einer „littérature déterminée par la science"[72]).

Vielleicht auch ist die Entwicklung eine umgekehrte gewesen, daß er nämlich durch seine Studien dazu gebracht wurde, sich mit Taines Theorie des Milieus zu befreunden, sie als wissenschaftlich berechtigt anzuerkennen und auf die psychologische Menschen-

---

[71]) Siehe Brunetière, Le Roman naturaliste, p. 121 ff. — Lanson, Hist. de la littérature française, p. 1050 ff. — Wetz, Über Taine aus Anlaß neuerer Schriften, p. 180 f. — Jeanroy-Félix, p. 426 f. — Klincksieck, F., Beiträge zu einer Entwicklungsgeschichte des Realismus im französischen Roman des 19. Jahrhunderts, Diss. Marburg 1900, p. 45 ff. — Birch-Hirschfeld, p. 680 f.

[72]) Roman expérimental, p. 1, 2. — vergl. p. 229. — s. auch David Sauvageot, p. 195 ff. und 380 f. (Zitat von Anatole France).

erklärung im Kunstwerk anzuwenden[73]). Es war nur ein weiterer Schritt in der Entwicklung, wenn die naturwissenschaftliche — „naturalistische" — Methode nach den Geisteswissenschaften auf die Kunst übertragen wurde, zumal Taine gerade vorher (1863) die künstlerische Produktion, die Literatur einer ganzen Rasse aus ihren physischen Bedingungen genetisch erklärt hatte[74]).

Die Frage, ob Taine oder Claude Bernard zuerst auf Zola eingewirkt hat, wäre hier unerörtert geblieben, fände sich nicht in der Theorie des „roman expérimental" der Begriff des Milieus in der Bedeutung der „umgebenden natürlichen Verhältnisse" („circonstances physiques ambiantes" bei Taine) wieder[75]).

Wenn wir uns jedoch klarmachen, daß der Milieubegriff Claude Bernards, wie aus Zolas Darstellung ersichtlich, nur für das exakte wissenschaftliche Experiment geprägt war[76]), so ergibt sich von selbst, daß er hier nur theoretisch aufgestellt worden, in der Praxis des naturalistischen Experimentalromans für die Menschenerklärung nicht stichhaltig geblieben ist.

Auch der Doppelbegriff, den Zola für seine Theorie übernimmt[77]): „milieu extérieur", das allen physischen Körpern gemeinsam sein soll, und „milieu intérieur", das die körperlichen und geistigen Erscheinungen bei den lebenden Wesen in sich umfaßt und bedingt, ist sehr farblos und in praxi unfruchtbar gegen Taines Definition, wonach ein physisches und ein geistiges (soziales) Milieu in enger Wechselbeziehung auf Individuum und Masse deterministisch einwirkt.

In seinen Romanen, die vor der Entstehung dieses Essays und nachher verfaßt sind, mußte Zola den Begriff des Milieus aus dem

---

[73]) Daß Zola seinen in „Mes haines" vertretenen Standpunkt sehr bald geändert haben muß, dafür spricht seine Vorrede zu „Thérèse Raquin" (1867), worin er Taines Identifizierung des physischen und des psychisch-moralischen Kausalzusammenhanges: „Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre" als Motto verwandte.

[74]) s. Weigand, Taine-Essay, p. 148: „Als Taine die Vorrede zur Englischen Literaturgeschichte schrieb, glaubten die jungen Naturalisten ihren Theoretiker gefunden zu haben, der, ohne sich um die Moral des Kunstwerkes zu kümmern, das Werk als Produkt eines gewissen Milieus erklärte und die Tätigkeit des Künstlers in getreuer Nachahmung der Natur sah."

[75]) Wohl deshalb, weil er sich über die Änderung seiner Stellung zu Taines Milieutheorie nicht aussprechen wollte, hat er später (1880) den Ursprung seines Milieubegriffes auf Cl. B. zurückgeführt.

[76]) „Rom. exp.", p. 3ff.

[77]) ibid. p. 13f.

wissenschaftlichen Experiment naturgemäß fallen lassen, und statt des „milieu intérieur“ findet sich dort als Hauptfaktor der körperlichen und geistigen Eigenart der Menschen die auf Vererbung beruhende Naturanlage, die im „tempérament“ der einzelnen ihren Ausdruck findet[78]).

Der umfassende, vielseitige Milieubegriff Taines ist für Zola tatsächlich maßgebend geblieben und — wie alle anderen Schriften außer „Roman expérimental“ erkennen lassen — für sein theoretisches Wirken und künstlerisches Schaffen Leitstern geworden. Hier ist die Doktrin, die bei Taine kulturhistorische Fakta erklären sollte, in ähnlicher Fassung, bezogen auf individuelle und soziale Erscheinungen, in der „Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire“, zum Vorschein gekommen. —

Interessant sind ferner im „Roman expérimental“ die Auseinandersetzungen über das künstlerische Problem des Naturalismus. Ausgehend von Claude Bernard, dessen Methode er durch ein „simple travail d'adaption“[79]) in die wissenschaftliche Romanstudie übertragen will, behauptet Zola, durch den Experimentalroman über die Kenntnis der körperlichen Erscheinungen hinaus zur Bestimmung der Gesetze des Gefühls- und Verstandeslebens gelangen zu können. Die höchsten psychologischen Funktionen weist er jenem zu und stellt ihn in eine Reihe „mit den vornehmsten Wissenschaften“, was sehr sonderbar erscheint, wenn man ohne Mühe erkannt hat, daß seine Schöpfungen mit wissenschaftlichen Experimenten oder Studien keine Vergleichungspunkte mehr haben[80]).

Zu beachten ist gleichfalls die Definition des Unterschiedes der naturalistischen Romanmethode von der bisher bekannten realistischen Darstellungsweise, die lediglich auf mehr oder minder genauer Beobachtung der Erscheinungen des Lebens beruht, während der naturalistische Autor (auf Balzac als Vorbild wird an anderer Stelle fälschlich hingewiesen) die Erfahrung aus dem „wissenschaftlichen Experiment“ ableiten muß; erst dadurch gelangt er zur vollkommenen Kenntnis des künstlerischen Vorwurfs, den er zu behandeln unternimmt[81]). — Die Gesetze des Eintretens physischer und psychischer Erscheinungen sollen auf diese Weise am Menschen,

---

[78]) s. „Rougon-Macquart“, Bd. I, Préface. — Nur im „Docteur Pascal“ kommt der Autor gelegentlich seiner physiologischen Ausführungen auf die Unterscheidung „milieu extérieur“ und „milieu intérieur“ zurück (p. 289 und 336).

[79]) a. a. O., p. 2.

[80]) ibid., p. 15ff.

[81]) p. 7f. und 222.

an der „bête pensante“, an der „machine humaine“[82]) demonstriert werden.

An Taines Theorie wiederum anklingend sind diejenigen Ausführungen, in welchen Zola den Experimentalroman „quelque sorte de psychologie scientifique pour compléter la physiologie scientifique“ nennt[83]) und dessen eigentliche künstlerische Aufgabe in der Untersuchung, Qualifizierung und Messung der Einflüsse sieht, welche die Lebensumstände auf die Menschen ausüben[84]). Und mit Worten, die Taine entlehnt zu sein scheinen, räumt Zola ein, daß die experimentelle Bestimmung der Erscheinungen des Lebens wegen der „complexité“ der psychischen Eigenschaften des Menschen eine sehr schwierige sei[85]), besonders da man mit der wissenschaftlichen Kunstform noch im Anfange der Entwicklung stehe. Da jedoch der Determinismus aller Lebensäußerungen für ihn unzweifelhaft feststeht[86]), so glaubt er alle psychischen Probleme mit mechanischer Gesetzmäßigkeit im Experimentalroman künftighin lösen zu können — eine unbegreiflich subjektive Ansicht, aus der man ersehen möge, wie sehr Zola von seinen Theorien und ästhetischen Neuschöpfungen eingenommen war, welche großen Erwartungen er als optimistischer Evolutionist für die Zukunft der Literatur hegte[87]).

Endlich ist aus der Theorie des Experimentalromans noch die eine Tatsache erwähnenswert, daß Zola seinen „Rougon-Macquart“, nachdem sie schon zu mehreren Bänden gediehen, eine nochmalige Rechtfertigung zukommen läßt. Als wissenschaftliche Grundlagen einer naturalistischen „Enquête“ setzt er Vererbung und Milieu parallel[88]); beide wirken nach seiner Lehre in gleicher Weise auf das animalische und intellektuelle Leben des Individuums ein. Die künstlerische Darstellung dieses Prozesses wird als dankbares Thema hingestellt, das durchgeführt werden kann, „wenn man mit den positiv gegebenen Resultaten der Wissenschaft experimentiert“[89]).

Welche Stellung Zola dem Milieu in seinem Romansystem zugewiesen hat, ist späterhin auszuführen; zu der Feststellung, in

[82]) p. 27, 151.

[83]) p. 16.

[84]) p. 8.

[85]) p. 13 ff.

[86]) p. 16, 48. — p. 52 wird diese Ansicht eingeschränkt: „Le romancier expérimentateur . . . ne fait intervenir son sentiment personnel que dans les phénomènes dont le déterminisme n'est point encore fixé.“

[87]) Vergl. p. 84.

[88]) p. 18.

[89]) p. 51.

welcher Weise die Milieutheorie des Romanciers endgültig herausgebildet worden ist, sind Taines Lehren in erster Linie heranzuziehen. — — —

Zolas ästhetisches System vollständig wiederzugeben, wie es eine Besprechung der Theorie des Experimentalromans nahelegt, verbietet sich im Rahmen dieser dem Wesen und der Entstehungsgeschichte des Milieudogmas gewidmeten Untersuchung. Obwohl die Fülle des Materials, das er in seinen kritischen Schriften niedergelegt hat, auf häufigen Wiederholungen und umständlicher Ausführlichkeit seiner Darlegungen beruht, würden seine Kunstanschauungen zum Gegenstande einer besonderen Abhandlung zu machen sein[90]).

Nur einige Daten, Urteile, in welchen sich der Milieutheoretiker kundgibt, sind zweckdienlich anzuführen.

Den wesentlichen Unterschied zwischen „alter" und „neuer" Kunst, „roman romantique" und „roman naturaliste", definiert Zola, an die Dogmatik des Experimentalromans unmittelbar anschließend, wie folgt: „Le personnage n'y est une abstraction psychologique, le personnage y est devenu un produit de l'air et du sol, comme la plante; c'est la conception scientifique. Dès ce moment, le romancier doit se doubler d'un observateur et d'un expérimentateur, s'il veut expliquer nettement les mouvements de l'âme . . . nous sommes dans l'étude exact du milieu, dans la constatation des états du monde extérieur qui correspondent aux états intérieurs des personnages. — Je définirai donc la description: Un état du milieu qui détermine et complète l'homme."[91]) — Auch diese These kann die Einwirkung von Taines Formulierung der Milieutheorie nicht verleugnen.

Die soziale Bedingtheit des künstlerischen Schaffens und der Literaturentwicklung spricht Zola, im vollendeten Gegensatze zu seiner in „Mes haines" verfochtenen Ansicht, in einem Essay über Victor Hugo aus[92]): „Il est rare, si non impossible qu'un homme invente un mouvement littéraire. Un mouvement s'élabore longtemps, prend des racines peu à peu, fait toute une évolution souterraine avant de se produire au grand jour . . . Ces évolutions dépendent des sociétés, les littératures suivent l'histoire des peu-

---

[90]) Eine historische Beurteilung der Ästhetik des Naturalismus gibt das umfassende Werk von A. David-Sauvageot, „Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art". Paris 1890.

[91]) Le Roman exp., p. 229.

[92]) Documents littéraires, p. 50f.

pies“ . . . Eine literarische Theorie charakterisiert sich als Erzeugnis der Zeitumstände: „Une formule (dans la littérature) n'est qu'un instrument donné par le milieu historique et social.“

Im Kapitel „De la description“ des „Roman expérimental“ äußert sich Zola über die Milieubeschreibung, für welche er eine dokumentäre, von subjektiven Abstraktionen freie Genauigkeit verlangt[93]): „Dans un roman, dans une étude humaine, je blâme absolument toute description qui n'est pas, selon la définition donnée plus haut, un état du milieu qui détermine et complète l'homme.“ An anderer Stelle[94]) notiert er (was ebenfalls an Taines Definition der Milieubeeinflussung anklingt): „Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province; et dès lors nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contre-coup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions.“ Diese Forderung hat der Autor der „Rougon-Macquart“ in ausgiebigster Weise pedantisch zu erfüllen sich bemüht.

Der Sinn für die Wirklichkeit (le sens du réel)[95]) und der persönliche Ausdruck (l'expression personnelle)[96]) machen nach Zolas Ansicht die Haupterfordernisse des realistischen Künstlers aus; das ist zwar keine neue Weisheit, sogar ein Gemeinplatz; nur das ist für den „observateur“ und „expérimentateur“ Zola charakteristisch, daß er fordert: „Il faut cacher l'imaginaire sous le réel“. Wie die Phantasie, die sich höchstens „auf solche mutmaßlichen Tatsachen, die man nicht unmittelbar hat beobachten können“, und die denkbaren, aber nicht wohl zu definierenden Folgen der Tatsachen erstrecken darf, hinter der „intensiven“, auf Beobachtung und Analyse begründeten Wiedergabe der Natur[97]) zurückzutreten hat, so nimmt sich unser Autor vor, die „expression personnelle“ bei sich selbst so stofflich als möglich werden zu lassen, wie es sein gewollt unpersönlicher, an die Materie gebundener, massiger Stil zur Genüge bezeugt.

Der Sinn für die Wirklichkeit ist es auch, der nach Zola für die Befähigung zur wissenschaftlichen Literaturkritik unerläßlich

---

[93]) p. 233.

[94]) p. 228; ähnlich spricht er sich p. 142 über das naturalistische Drama aus.

[95]) p. 205 ff.

[96]) p. 213 ff.

[97]) p. 206.

ist; jene ist dieselbe für den Kritiker und den Romancier[98]). Beide wenden die „méthode naturaliste du siècle“ an; ihre Funktionen sind gleichwertig. „. . . le romancier et le critique partent aujourd'hui du même point, le milieu exact et le document humain pris sur nature, et ils emploient ensuite la même méthode pour arriver à la connaissance et à l'explication, d'un côté de l'œuvre écrite d'un homme, de l'autre des actes d'un personnage, l'œuvre écrite et les actes étant considérés comme étant les produits de la machine humaine soumise à certaines influences. Dès lors, il est évident qu'un romancier naturaliste est un excellent critique.“ — Zola will die „formule critique“ auf den wissenschaftlichen Roman übertragen, für den ihm darum die Bezeichnung „étude“ besser angebracht erscheint als „roman“, die an die „ursprüngliche“ Kunstform „roman romantique“ („de fantasmagorie“ u. s. w.) zu sehr erinnert.

Den Meister der modernen wissenschaftlichen Kritik sieht Zola nunmehr in Hippolyte Taine, „qui réduisit en lois la méthode que Sainte-Beuve employait un peu en virtuose“[99]), der sich jedoch nach seiner Meinung in späteren Lebensjahren zu sehr von der Öffentlichkeit fernhielt und die Fühlung mit den literarischen Ereignissen verlor, so daß er einer Kommentierung der „Rougon-Macquart“ überhoben blieb. — Für seine (Taines) Kritik kommt es darauf an, zu zeigen, führt Zola weiter aus, daß „l'œuvre dans l'homme“ enthalten sei. Deshalb erscheint dem Romancier das Verfahren des Kulturhistorikers als das allein richtige, das zur vollkommenen Erkenntnis führt, wenn dieser zuvörderst, als wissenschaftliche Grundlage der Beurteilung, das Milieu rekonstruiert, aus dem der einer Kritik zu unterziehende Künstler hervorgegangen ist[99a]). Wodurch wird das Milieu, aus dem Künstler und Kunstwerk hervorgegangen, wieder vor Augen geführt? Durch die Sammlung und Sichtung aller Dokumente, die noch irgend zu erlangen sind. So rühmt Zola auch hier das Verfahren Taines; wenn dieser seine meisterhafte Balzac-Studie schreibt, sucht er zu erlangen „les livres et les articles qu'on a publiés sur le romancier; il interroge les gens qui l'ont connu, ceux qui peuvent donner sur lui des renseignements certains; et cela ne suffit pas, il s'inquiète encore des lieux où Balzac a vécu, il visite la ville où il est né, les maisons qu'il a

---

[98]) p. 224 f. „. . . les facultés du critique et du romancier tendent à se confondre“, p. 220.

[99]) p. 221 f.

[99a]) Die augenfälligste Nachahmung der Taineschen kritischen Methode findet sich Doc. litt., p. 334.

occupées, les horizons qu'il a traversés. Tout se trouve ainsi fouillé par le critique, les ascendants, les amis, jusqu'à ce qu'il possède Balzac absolument, dans ses plus intimes replis, comme l'anatomiste possède le corps qu'il vient de disséquer. Dès lors, il peut lire l'œuvre. Le producteur lui donne et explique le produit."

Das ist Zug für Zug dasselbe Verfahren, welches Zola, um seine Roman-Milieus authentisch herzustellen, bei der Sammlung seiner „documents humains" angewandt hat. Das Verfahren der genetischen Kritik ist auf den naturalistischen Roman übertragen. Im Prinzip ist die Materialzusammenstellung die gleiche; nur hat Taine seine Methode einmal wissenschaftlichen Zwecken dienstbar gemacht und dann sie mit größerem — bisweilen divinatorischem — Tiefblick durchgeführt, während sie von dem Romanschriftsteller Zola, der sie im Kunstwerk anwendet, nicht immer geistvoll, oft schematisch und abstrus gehandhabt wird.

Daß Zola, wie wir nunmehr aus seinen eigenen Mitteilungen ersehen, den Plan gefaßt hat, die Methode der Kritik — und damit auch ganz hauptsächlich die Milieutheorie — in die literarische Produktion, auf das schöpferische Verfahren des Romanciers zu übertragen, beweist aufs neue, wie sehr er im Banne der Taineschen Ästhetik gestanden, obwohl er sich darüber erst spät und nicht klar genug ausgesprochen hat. So ist die Abhängigkeit seiner Milieutheorie von Taines Definition — ohne die wenigen zweifelhaften Dokumente zu rechnen — in der Hauptsache durch Rückschlüsse für uns zu ermitteln gewesen.

d) Das Milieu-Problem bei Zola.

Nachdem wir die Grundanschauungen, die sich dem Theoretiker Zola aus Taines Doktrin und Claude Bernards Experimentalmethode ergaben, ihrem Wesen und ihrer Entstehung nach kennen gelernt haben, sind wir imstande, das Problem, das dem schöpferischen Genie unseres Autors aus der Milieutheorie erwuchs und seiner Geistesrichtung nach erwachsen mußte, zu verstehen und zu fixieren.

Von einer Milieugesetzmäßigkeit, die in Taines System mit gewisser Berechtigung besteht — insofern es sich um die Erklärung von kulturellen Beziehungen handelt, die durch ihre historische Wahrheit für die Wissenschaft gegeben sind — von einer solchen Gesetzmäßigkeit müssen wir in Zolas künstlerischer Darstellung, wie es nur allzu begreiflich erscheint, absehen. Von seinen Kritikern aufgefordert, in der Kunsttheorie die Gesetze des Erblichkeits- und Milieueinflusses bei den Menschen zu formulieren, hat er, die Un-

möglichkeit einsehend, sich nur mit einer Ausflucht zu helfen gewußt, indem er unbeirrt doktrinär versichert: „La direction expérimentale que prend le roman est aujourd'hui définitive“ [100]).

Die streng wissenschaftliche Milieutheorie Taines mußte naturgemäß in Zolas Vorstellung unbestimmtere Formen annehmen, eine Abschwächung erfahren, da er ihre Funktionen auf sein eigenes Schaffen übertrug, und dieses nur in seiner vorgefaßten Meinung wissenschaftlich begründet ist, in Wirklichkeit jedoch als exaktes Experiment und selbst als wissenschaftliche Studie nicht zu gelten hat. Dennoch ist in der Formulierung der Milieutheorie in den „Rougon-Macquart“ noch immer allzuviel mechanische Gesetzmäßigkeit enthalten.

Von Claude Bernard hat Zola, darauf sei erneut hingewiesen, den Begriff des Milieus nicht in der Fassung übernommen, wie er ihn in seinen Romanen tatsächlich verwertet hat. Dessen eigentliches Wesen und physiologische Qualitäten, die den Charakter der Gesamtheit eines Volkes und der Individuen bedingen, sind ihm schon durch Taines Theorie verständlich geworden. Diese ist, nachdem sie zur Erklärung literarhistorischer Ereignisse angewandt war, von Zola in das Literaturwerk selbst zur Erklärung der fingierten Vorgänge eingeführt worden; von der Literaturgeschichte zur literarischen Darstellung ist in diesem Falle nur ein Schritt, eine geringfügige Ideenverschiebung auszuführen gewesen. Analog ist auch das wissenschaftliche Verfahren; beide, Taine und Zola, beweisen, in der Anschauung eines vollkommenen Milieudeterminismus befangen, die Notwendigkeit des Geschehens — bei den historischen Tatsachen einerseits, in den literarischen Demonstrationen anderseits — unter Fixierung eines Komplexes sorgfältig ausgewählter Dokumente („petits faits“, „Indizien“ [1])), aus denen alle Folgerungen mit logischer Konsequenz und mechanisch gesetzmäßig sich ergeben sollen. Die methodisch konstruierte Grundlage stellt in Zolas Romanen eine erste Wahrheit dar, aus der alle anderen abzuleiten sind [2]).

Die Lehren und Konsequenzen der Milieutheorie, auf denen Zolas Romansystem, insbesondere sein künstlerisches Milieuproblem, augenscheinlich beruht, seien hier zusammengestellt.

Zunächst ist, zur inneren Motivierung der Entstehung des Problems, festzuhalten, daß sich in wesentlichen Punkten eine Über-

---

100) Siehe Roman expérimental, p. 40.

1) Siehe Dutoit, p. 33 f.

2) Rom. exp., p. 206. „Le romancier invente bien encore; il invente un plan . . . que la vie quotidienne lui fournit toujours. Dans l'œuvre . . . les faits ne sont que comme les développements logiques des personnages.“

einstimmung zeigt zwischen der psychophysischen Experimentation, die Zola aus Claude Bernards Werk ableitet, und der Motivierung geistiger Produktionen durch die — auf den „forces primordiales" beruhende — „psychologie mécanique" in Taines Geschichtsschreibung. Ist auch die Übertragung des Milieubegriffes aus dem wissenschaftlichen Experiment auf Zolas Romansystem eine nachträgliche gewesen, so ist doch außer Taines Doktrin die Theorie des „roman expérimental" bei unserer Fixierung des Zolaschen Milieuproblems in Betracht zu ziehen.

Beiden Theorien gemeinsam ist die Forderung, daß zuerst der äußere, dann der innere Mensch (l'homme visible, l'homme invisible), aus gegebenen Tatsachen seiner Eigenart nach wissenschaftlich abzuleiten sei[3]); die Möglichkeit dieses Verfahrens wird auf den Determinismus aller körperlichen und geistigen Erscheinungen, auf das Milieugesetz, zurückgeführt.

Bei Taine heißt es: „Il y a un homme intérieur caché sous l'homme extérieur, et le second ne fait que manifester le premier." Und weiterhin — das hat sich Zola vor allem zu eigen gemacht — stellt er als Norm auf, daß die „structure morale" einer Menschengruppe derselben Kausalität unterworfen sei wie die „structure physique" jeder Pflanzen- oder Tierordnung. Alle diese Erscheinungen in der Natur, die physischen und die psychischen, stellen sich als das Produkt ihres Milieus, des Bodens und des Klimas, dar und müssen unter denselben Bedingungen, d. h. durch die physiologische Methode, erforscht werden.

Nach einer Hypothese Claude Bernards[4]), die Taines Lehre deutlich streift, nimmt Zola auch den vollkommenen Determinismus, die Möglichkeit der experimentellen Bestimmung aller Erscheinungen des organischen, des Gefühls- und Verstandeslebens, an.

Die Lehre, die sich dem Theoretiker Zola aus beiden Systemen ergab, ist die, daß man mit wissenschaftlicher Konsequenz die Äußerungen des körperlichen und geistigen Lebens der Einzelwesen und ganzer Menschenklassen aus dem Milieu, dem physischen und sozialen, wie es Taine unterschieden hat, in ihrer Gesamtheit deduzieren könne. Dieses vermeintlich wissenschaftliche Verfahren will Zola in seinen Romanen, in einem einheitlichen, durch das ideologische Band der Vererbungstheorie organisch verbundenen Zyklus, mit

---

[3]) Vergl. p. 16 ff. und p. 34 ff. d. U.

[4]) „Chez les êtres vivants aussi bien que dans les corps bruts, les conditions d'existence de tout phénomène sont déterminées d'une façon absolue." Rom. exp., p. 14.

Hilfe der Taineschen „Indizien"-Methode durchführen. Das „document humain" — mag es nun von Taine oder den Brüdern Goncourt[5]) stammen — hat ihm zur praktischen Verwertung der Milieutheorie in der Kunst den unmittelbaren Weg gewiesen.

Über das Vererbungsprinzip wird aus Zolas Exemplifizierung in den „Rougon-Macquart" verständlich, daß es an Stelle des Taineschen Rassenprinzips tritt, daß es in Zolas Anschauung alle Eigenschaften der Rasse in sich schließt. Es erfahren nämlich die Vererbungslehren, die im „Roman expérimental" nur andeutungsweise berührt werden, in allen einzelnen Teilen, besonders im Schlußbande des Zyklus, eine genauere Charakterisierung.

Wie bei Taine Rasse und physisches Milieu, Individuum und soziales Milieu in enger Wechselbeziehung stehen, so ist es auch in Zolas Theorien[6]) und Romanstudien. Ebenso läßt sich in diesen die Anwendung der Milieutheorie nicht losgelöst von der Vererbungstheorie betrachten; denn nach Zolas Grundsätzen soll das Milieu, die Umgebung, in der die Menschen leben, ihre vererbten körperlichen und geistigen Eigenschaften in hohem Grade beeinflussen, sie nach einer bestimmten Richtung hin deterministisch modifizieren[7]).

Fassen wir alle Folgerungen, die sich dem Romancier aus seinen wissenschaftlichen Vorlagen ergaben, zusammen, so möge hier als Quintessenz der Zolaschen Milieutheorie, die außerhalb der „Rougon-Macquart" nur gelegentlich formuliert wurde, der Satz stehen: Die Vererbung ist bestimmend für die ursprüngliche körperliche und seelische Verfassung der Individuen, das Milieu (die Verhältnisse des Bodens und des Klimas, dann die Eigentümlichkeiten der Nationalität, der herrschenden Anschauungen der Mitwelt, der

---

[5]) Von diesen ist Zola namentlich in der Wahl seiner Stoffe, in der minutösen Darstellungsart, in der genauen Beschreibung pathologischer Vorgänge, im Gebrauche der „calepins", vielleicht auch in verschiedenen Grundanschauungen seiner „wissenschaftlichen" Romantheorie beinflußt worden. Zu einigen seiner Romane hat er die Vorwürfe aus Werken der Goncourts vollständig entnommen. Siehe Junker, Grundriß etc., p. 469 f.

[6]) Als Grundlage des Experimentalromans wird bezeichnet: „Posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue". Rom. exp. p. 19. — Nichts erinnert so sehr wie dieser Satz an Taines Formulierung der Milieutheorie; dieselben Ausdrücke kehren wieder.

[7]) Vergl. „La Fortune des Rougon." Préface.

Lebenslage, der gewohnten Tätigkeit und anderer Faktoren des Daseins) für die Äußerungen ihrer körperlichen und geistigen Anlagen, insbesondere ihrer vorherrschenden Leidenschaften, für ihre Handlungen und Schicksale[8]). — „Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société" [9]). Mit dieser wissenschaftlich-künsterischen Aufgabe des Milieuromans verbindet Zola die Idee einer Sozialpsychologie, einer „sociologie pratique", im Kunstwerk [10]).

Beschäftigte uns bisher die Grundanschauung des wissenschaftlichen Systematikers, so wenden wir uns jetzt zu der Milieutheorie des Künstlers Zola, des Kultur- und Sozialkritikers, der das Milieu zum ästhetischen Dogma gemacht hat, welches überall hervortritt, in romantisch-utopistischer Wendung zum Symbol des modernen Fatums wird, den Romancier selbst, der als großer Plastiker das Gegenspiel Victor Hugos ist, zum gewaltigen dichterischen Darsteller der „âme collective" macht. — — —

So wird die Betrachtung im nunmehr folgenden wesentlichen Beweisteile dieser Untersuchung, da die wissenschaftlichen Zwecke des Milieus zurücktreten, die künstlerischen hervortreten, in der Hauptsache der genauen Kritik der Romantechnik, die Zola durch das Milieudogma erreicht hat, gewidmet sein.

Es wird sich dann ermessen lassen, wie weit er seine theoretischen Forderungen im Kunstwerk zu erfüllen vermocht hat.

---

[8]) Vergl. Diederich, Zola und die R.-M. Das Milieu bei Zola, p. 25 ff.

[9]) Rom. exp., p. 8.

[10]) Ibid., p. 24.

Kapitel II.

Die Milieutheorie in ihrer Anwendung auf die „Rougon-Macquart".

(Band I—XX.)

Vier Stellen in den „Rougon-Macquart" enthalten dasjenige dogmatische Material, das Zola über die Gesetze seiner Beweisführung, über die wissenschaftlich korrekte Anwendung beider zusammenhängender Theorien, der Vererbungs- und der Milieutheorie, beizubringen hat. Es sind:

1. Die Vorrede zu „La Fortune des Rougon".

2. Die Vorrede zum achten Bande „Une Page d'amour", worin Zola sich zu rechtfertigen suchte und zum ersten Male den (unvollendeten) Stammbaum skizzierte.

3. „L'Oeuvre", speziell die Partien, worin der naturalistische Romancier Sandoz als Zolas Doppelgänger figuriert.

4. Die theoretischen Teile des Schlußbandes, des „Docteur Pascal", worin Zola ganze Abhandlungen einstreut, die nur äußerlich und schlecht in die Form eines Dialoges (zwischen seinem zweiten Doppelgänger, dem Mediziner und Naturphilosophen Pascal, und der weiblichen Hauptperson) übertragen sind.

Auf Grund dieser Stellen ist zusammenzufassen, welche Formeln Zola überhaupt gefunden hat.

In I, 3 wird gelehrt, daß „l'hérédité a ses lois comme la pesanteur", daß die „double question des tempéraments et des milieux" durch Ziehung der Fäden von Mensch zu Mensch „mathématiquement" zu lösen sei.

In VIII, 7 wird der Zweifel gegen die physiologische Gültigkeit der Dogmatik durch Berufung auf ein Werk des Docteur Lucas „L'hérédité naturelle", das als Leitfaden gedient habe, „widerlegt".

Im „Docteur Pascal"[11]) wird als Zielpunkt der deterministischen Dogmatik, als Ende der kontrastreichen Vererbungsreihe etwas ungeheuer Bedeutungsloses gezeigt, woraus übrigens die ganze nivellisierende Absicht des Zolaschen Ideenganges hervorgeht: „Les brèches sont réparées, les tares s'effacent, un équilibre fatal se rétablit au bout de quelques générations, et c'est l'homme moyen qui finit toujours par en sortir."

Zu diesem Finale, das Zolas demokratischer Rationalismus fordern mußte, weil ihm an der Überführung der Nation und seiner Menschen aus Überspannungs-, Verbrechens- und Schwächezuständen, aus der „débauche" des Empire in die vermeintlich gesünderen Verhältnisse des neuen Republikanismus gelegen war, kommt in seinem Werke indes auch die Beeinflussung durch die andere, die Milieudoktrin, um die Wirkung des Vererbungsprinzips zu beheben. Nicht nur durch die Abschwächung der ererbten krankhaften Veranlagung bei späteren Generationen der „Rougon-Macquart"-Familie wird ein „équilibre" hergestellt, vielmehr auch durch das Milieu.

Wie es scheint, gewinnt der Einfluß des Milieus bei den Personen der Handlung die Oberhand. So lehrt XX, 39, wo Pascal in tiefsten wissenschaftlichen Schwierigkeiten steckt: „Mais la réalité vivante, presque à chaque coup, démentait la théorie. L'hérédité, au lieu d'être la ressemblance, n'était que l'effort vers la ressemblance, contrarié par les circonstances et le milieu." — So mußte das Milieuprinzip bei zunehmender Ausbreitung des Zyklus, bei größerer Variierung der „Rougon-Macquart"-Leiter, an Nachdruck gewinnen.

Formuliert ist dieses wichtigere Dogma, wie bekannt, in der Préface mit dem Satze, daß die aus der „première lésion organique" hervorgegangene pathologische Verfassung „selon les milieux", in die die einzelnen Glieder der Familie gestellt sind, Erscheinungen hervorrufe, die sich meßbar vorausbestimmen ließen[12]). — In „L'Oeuvre"[13]) nennt Sandoz als sein Studienobjekt „l'homme physiologique déterminé par le milieu", was hier noch ein Protest gegen die idealistische Abstraktion im Kunstwerke[14]) ist, im Namen

---

[11]) p. 130.

[12]) „. . . succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, . . . et qui déterminent selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms convenus de vertu et de vice." a. a. O. und XX, 127 (dort werden die „Gesetze" dieser Erscheinungen festgelegt).

[13]) p. 209 f.

[14]) Gegen diese polemisiert Zola u. a. in Rom. expér. p. 150 f.

der „humanité en petit“, der „bonshommes (physiologiques)“, von deren Monographien Zola damals noch sieben unter zwanzig „sur la planche“ hatte.

Im „Docteur Pascal“ wird zweimal die Milieutheorie auseinandergesetzt. Die kürzere Fassung[15]) heißt: „Un homme ne vit que par le milieu extérieur où il baigne; et les sensations qu'il en reçoit, se transforment chez lui en mouvement, en pensées et en actes“, die ausführlichere Fassung[16]): „L'homme baignait dans un milieu, la nature qui irritait perpétuellement par des contacts les terminaisons sensitives des nerfs. De là, mise en œuvre non seulement des sens, mais de toutes les surfaces du corps, extérieures et intérieures. Or, c'étaient ces sensations qui, en se répercutant dans le cerveau, dans la moëlle, dans les centres nerveux, s'y transformaient en tonicité, en mouvements et en idées.“

Die übrigen Stellen aus Bd. XX sind später anzuführen.

Von vornherein läßt sich über die Dogmatik bemerken, daß an die Beweisführungen durchaus nicht etwa der strenge Maßstab zu legen ist, der durch „Docteur Pascal“ gegeben zu sein scheint. Man halte sich zunächst lediglich an die Definition der Milieutheorie in der Vorrede des Gesamtwerkes, da, wie schon gezeigt, das Experimentalverfahren in dieses erst nachträglich — und auch nur in der Theorie — übertragen ist.

Dagegen muß als maßgebend für die Beurteilung der Milieuanwendung diejenige Grundanschauung Zolas gelten, die wir als Konsequenz, als „produit inévitable“[17]) aus beiden, den Taineschen und in zweiter Linie den Claude Bernardschen, Theorien ermitteln konnten. Taines Doktrin, in abgeschwächter Form auf die Kunst übertragen, ist in der „histoire naturelle et sociale“ in der Tat angewandt worden. Auf Taines Milieubegriff müssen wir späterhin ganz hauptsächlich zurückgreifen, während die Theorie des Experimentalromans weit geringere Bedeutung hat, da sie, wie auch „Docteur Pascal“ zeigt, nur doktrinär von Zola verfochten ist.

Welche Gestaltung hat nun Taines Milieudogma in Zolas künstlerischer Konzeption erfahren? — Daß der Romancier von den wissenschaftlichen Zwecken der Milieutheorie einen Teil hat verabsäumen müssen, liegt in der Natur der literarischen Darstellung, die

---

[15]) p. 289.

[16]) p. 336.

[17]) Siehe Doc. litt. p. 334, wo Zola das Verfahren angibt, mittels dessen der „wissenschaftliche Kritiker“ die geistige Eigenart eines Autors aus dem Milieu zu erklären habe.

nicht wie die kulturhistorische an methodisch erforschte Fakta gebunden ist. Obwohl Zola sich zum Kulturhistoriker seiner Zeit berufen glaubt, so hat er dennoch seine ursprünglichen wissenschaftlichen Absichten vielfach notgedrungen fallen lassen, so daß die Sammlung der Dokumente, die exakte Milieubeschreibung, allzuoft als Selbstzweck erscheint.

Um so reicher ist die Variierung der künstlerischen Funktionen des Milieubegriffes in Zolas Romanen. Theoretisch-wissenschaftliche und künstlerisch-technische Anwendungen des Milieudogmas werden darum in unserer Betrachtung parallel zu setzen sein.

Für die Resultate, die sich aus einer Gesamtuntersuchung der „Histoire naturelle et sociale“ — auf alle ihre wissenschaftlichen und künstlerischen Absichten hin — ergeben, ist generell vorauszuschicken, daß etwa folgende Kategorien von Anwendungen der grundlegenden Lehren aufzustellen sind:

1. Die Vererbungstheorie wird auf die „Rougon-Macquart“ selbst oder in Nebenthemen auch auf andere Personen angewandt; die vererbte Anlage wird vom (örtlichen und zeitlichen, physischen und sozialen) Milieu deterministisch beeinflußt.

2. Es wird die Milieu-Charakteristik der einzelnen Personen geliefert, und an ihnen werden die soziale Geschichte des Kaiserreiches, die Übergänge, die Beziehungen zwischen den Klassen illustriert.

3. Das Milieu wird als artbildende Gesamtheit aufgefaßt; die physische und geistige Eigenart bestimmter Gruppen von Menschen, Rassengemeinschaften, Bevölkerungs- und Berufsklassen, wird auf das Milieu ihres Himmelsstriches, ihres Wohnortes, ihres Wirkungskreises zurückgeführt.

4. In einem Milieudeterminismus innerer und äußerer Erlebnisse — als Milieufatalismus werden wir ihn im folgenden zumeist bezeichnen müssen — wird die Milieutheorie, als Anschauung von der Gebundenheit des Willens durch die Umgebung, psychologisch vertieft[18]).

5. Die Milieutheorie wird ausgedeutet als Anschauung der „âme des foules“, als Vorstellung von der Macht der Kollektivität, die das Individuum zu völliger Passivität herabsetzt.

6. Es soll gezeigt werden, daß sich Menschen von gleichen Anlagen in einem gleichen Milieu übereinstimmend entwickeln, daß Menschen von verschiedenen Anlagen in ein- und demselben Milieu

[18]) In Rom. exp. p. 28 wehrt sich Zola gegen den Vorwurf, in der Anschauung des Fatalismus befangen zu sein.

eine verschiedenartige Charakterentwicklung aufweisen. (Dem Milieu der jugendlichen Entwicklungsjahre des Menschen wird dabei eine für sein ganzes Leben bestimmende Wirkung beigelegt.)

7. Es wird die Milieu-Charakteristik ins Physiologische gewandt, so daß der physiologische Typus der Menschen der natürlichen Beschaffenheit des Milieus ähnlich oder gleich ist.

8. Es wird gezeigt, daß einzelne Charaktere durch Milieuwechsel verändert werden.

9. Dem zufälligen Milieu wird eine — oft „depravierende“ — Wirkung auf die Personen gegeben.

10. Der Rückkehr in frühere Milieus oder der Wiederkehr von Eindrücken, die mit früheren Milieus verbunden waren, wird eine die Äußerungen der „Temperamente“ besonders stark bestimmende Wirkung zuerkannt.

11. Symbolische Schauplätze der Handlung geben den Charakter des Milieus und der Menschen an und beeinflussen die Vorgänge wie persönliche Faktoren.

12. Eine Milieusymbolik von Gerüchen, Blumen, Farben u. s. w. wird zur Steigerung der stimulierenden, suggestiven Wirkung des Milieus als Kunstmittel eingeführt.

13. Im Milieu spiegelt sich die Stimmung der Massen und der einzelnen Personen wieder; geeignete Milieugegenstände werden gewissermaßen als Stimmungsbarometer verwandt. Eine Koïnzidenz von Milieucharakter und Begebenheit wird hergestellt.

14. Dem Milieu (den Häusern, Zimmern u. s. w.) wird eine Zeichensprache verliehen, so daß ihre Schilderung zugleich über den Zustand (meist die Entartung) der Bewohner, oft ganzer Gesellschaftsklassen Auskunft gibt.

15. In einer Personifikation des Milieus (auch durch Personen), in einer Symbolisierung der toten Objekte findet die künstlerische Anwendung der Milieutheorie ihren höchsten Ausdruck. — Die Romantik Victor Hugos, als deren Verschmelzung mit Balzacs Realismus der Romancier in „L'Oeuvre“ seine Kunst bezeichnet, dringt wiederum durch, in einer Weise, die später erläutert werden muß. —

Bei der übermäßigen Bedeutung, die Zola dem Milieudogma im Kunstwerk für die Erklärung äußerer und innerlicher Vorgänge eingeräumt hat, ist die vielgestaltige Symbolistik als Rückschlag gegen den Naturalismus, als letzte Konsequenz der allzu systematischen Durchführung der wissenschaftlichen Milieuanwendungen begreiflich. Diese wiederum — in den ersten der angegebenen Kategorien sind sie gezeichnet — haben sich dem Milieutheoretiker und Romanautor Zola aus den Lehren des Kulturhistorikers Taine,

durch Übertragung seiner Methode in die Kunst, mit geringfügigen Ideenverschiebungen, mittelbar ergeben. — — —

Bei Zolas Verhältnis zu Taine ist interessant die Äußerung, die in Gegenwart Zolas der Russe Turgeniew über den Philosophen gemacht hat[19]): „La comparaison n'est pas noble, mais permettez-moi, messieurs, de comparer Taine à un chien de chasse que j'ai eu; il quêtait, il arrêtait, il faisait tout le manège d'un chien de chasse d'une manière merveilleuse, seulement, il n'avait pas de nez, j'ai été obligé de le vendre." Hier wird Taine — was uns im Hinblick auf seine Ästhetik ein nicht haltbares Urteil erscheint — des Verfolgens falscher Bahnen in seinem kritischen Verfahren und damit wohl der Empfindungslosigkeit für persönliche Werte geziehen; es käme das dem Urteil Zolas in „Mes haines" nahe.

Indessen fertigt den Doktrinär Zola am 5. Mai 1877 Turgeniew selbst ab, indem er ihm gegenüber behauptet, die Liebe sei ein Gefühl mit ganz besonderer „Farbe", und Zola werde einen falschen Weg einschlagen (faire fausse route), wenn er diese Farbe, diese „chose qualitative" nicht zulassen wolle[20]).

Fast wie der ciceronische Augur spricht sich Zola über den Naturalismus am 19. Febr. 1877 aus, als Flaubert seine Theorien heftig befehdet[21]): „Eh, mon Dieu, je me moque comme vous de ce mot naturalisme, et cependant je le répéterai, parce qu'il faut un baptême aux choses, pour que le public les croie neuves." — Nicht minder zeigt sich seine heimliche Abneigung gegen sein System, als am 6. April seine Schüler Céard und Huysmans mit ihm streiten: „De la vie vécue", ruft er aus, „croyez-vous cela si nécessaire . . . je sais bien que c'est l'exigence du moment, et dont nous sommes un peu cause . . . Mais les livres des autres temps s'en sont bien passés . . . non, non, ce n'est pas si indispensable qu'on veut bien le dire."

Für die Zufälligkeit, mit der Zola, seiner Doktrin zum Trotz, Charaktere aufgegriffen hat, zeugt das Gespräch[22]), wo Daudet über den Herzog von Morny (den bekannten Staatsmann und Literatenprotektor) Anekdoten zum besten gibt: „‚Et vous ne faites rien de cela?' s'exclame tout à coup Zola qui depuis quelques instants, ainsi que toutes les fois qu'il entend des choses convertissables en roman,

---

[19]) E. de Goncourt, Journal des Goncourt. 9 Bände. Paris 1887 ff. — Bd. V, p. 174.

[20]) Bd. V, p. 239.

[21]) Ibid., p. 314.

[22]) Ibid., p. 258.

s'agite sur la chaise, à laquelle il fait décrire des demi-cercles. — ‚Mais c'est un livre superbe à faire . . . il y a là un caractère, si j'avais eu cela pour l'Excellence Rougon'".

Am 20. Febr. 1883 erzählte er unter dem Eindruck des Todes seiner Mutter von einem Roman „La Douleur", den er plane. „Ce roman, il le cherche dans ce moment, mais en se promenant dans les rues de Paris sans en avoir encore trouvé l'action, car, à lui, il faut une action, n'étant pas du tout, dit-il, un homme d'analyse."[23])

So willkürlich auch die tendenziöse Anwendung des Rassenprinzips auf den einzelnen zu erklärenden Menschen sein mag, so darf doch angeführt werden, was Gegner Zolas aus seiner fremdländischen, einesteils griechisch-italienischen, andernteils provenzalischen Abstammung gefolgert haben — angeführt nicht bloß als paradoxe Übertragung der Milieutheorie auf ihren Vermittler selbst. In einem Aufsatze über Zola sagt der individualistische, philosophierende Dilettant und spätere nationalistische Schriftsteller Maurice Barrès[24]), die scharfsinnigen Geister hätten immer in Zolas Talent etwas Fremdartiges gefühlt: „Jeder von uns, der am französischen Geschmack teilhat, sträubt sich gegen die Massenhaftigkeit (encombrement) der ‚Rougon-Macquart'."

Nach E. de Goncourts Aufzeichnung sagte Taine, der den jungen Zola genau gekannt hat: „C'est le Bassan." Wie der venetianische Maler dieses Namens (Bassano), der die glänzende Manier der alten Meister bewahrt, aber durch Gewöhnlichkeit entstellt (gâtée) hatte, hat der Autor der „Rougon-Macquart" „de l'éclat, de l'abondance, avec je ne sais quelle précipitation, et des grossièretés de manœuvre. Comparez encore tant de pages où il vous offense aux images en couleurs, aux caricatures sales et pesantes qu'on voit aux kiosques d'Italie!"

Diese interessanten authentischen Notizen des Goncourtschen Tagebuches, des wichtigsten Quellenwerkes für die Geschichte des französischen Naturalismus, decken bemerkenswerte Beziehungen Zolas und der realistischen Literaturkreise untereinander auf; sie bereichern wesentlich die individuelle Charakteristik unseres Romanciers, nachdem die Mitteilungen der „Zolaïsten", des Kreises von Médan (vergl. die Biographie von Diederich), allgemein bekannt geworden sind. —

Wir beginnen die Kritik der Milieuanwendung in den einzelnen Romanen der „Rougon-Macquart"-Serie[25]); dabei wird die Vererbungs-

---

[23]) Bd. VI, p. 248.

[24]) Scènes et doctrines du naturalisme, 1902, p. 41.

[25]) Ähnliches behandelt Wehrmann, K., Über die Technik Zolas. Ztschr.

beweisführung, nur soweit sie literarisch interessiert, da auf ihr das „tempérament" der Personen beruht, in den Kreis der Betrachtung zu ziehen sein.

1. Der erste Roman als „wissenschaftliche Basis" des Ganzen, „les Origines" (s. Préface)[26].

„Et il songeait à ces poussées d'une famille, d'une souche qui jette des branches diverses, et dont la sève âcre charrie les mêmes germes dans les tiges les plus lointaines, différemment tordues, selon les milieux d'ombre et de soleil. Il crut entrevoir un instant, comme au milieu d'un éclair, l'avenir des Rougon-Macquart, une meute d'appétits lâchés et assouvis, dans un flamboiement d'or et de sang."[27])

„Et elle est ainsi un document d'histoire, elle raconte le second empire, du coup d'Etat à Sedan, car les nôtres sont partis du peuple, se sont répandus parmi toute la société contemporaine, ont envahi toutes les situations, emportés par le débordement des appétits, par cette impulsion essentiellement moderne, ce coup de fouet qui jette aux jouissances les basses classes, en marche à travers le corps social . . . Les origines . . . sont parties de Plassans."[28])

In „La Fortune des Rougon" spielen sich die Vorgänge ab, die zur Gründung des zweiten Kaiserreiches führen. Vorbereitung und Verlauf des Staatsstreiches in einer kleinen Provinzstadt werden dargestellt, typisch für den Vorgang an vielen ähnlichen Orten. Plassans ist ein fingierter Name für Aix[29]) in der Provence, wo Zola seine Jugend verlebt hat. Da unser Autor bei seinem Schaffen die Phantasie vollkommen ausschließen will, so vermeidet er es, die genaue Schilderung einer Stadt und ihrer Bevölkerung mit allen charakteristischen Einzelheiten zu geben, die nicht in Wirklichkeit existiert. Alles muß die Wahrheit eines Dokumentes besitzen, nichts Wesentliches darf frei erfunden sein. So wählt er seine zweite und eigentliche Heimat zum Schauplatze der Handlung, denn diese kann er mit genauer Beobachtung tatsächlicher Verhältnisse darstellen; hier ist er — wie an seinem späteren Wohnorte Paris — am besten mit der Eigenart der Menschen vertraut, die seinem wissenschaftlichen „Experiment" zum Stoffe dienen. Er will alle Eindrücke,

---

für franz. Spr. u. Lit. Bd. XVIII, 1896, p. 1 ff. (besonders zu beachten die Ergebnisse, p. 55 f.). — Vergl. auch Diederich, Zola und die R.-M. Das Milieu bei Zola. Hamburg 1899. — Hennequin, E., Quelques écrivains français. Paris 1890.

[26]) Vergl. Ten Brink, p. 61 ff., Entstehungsgeschichte d. „Rougon-Macquart".

[27]) „La Fortune d. R.", p. 369. — Pascal.

[28]) „Le Docteur Pascal", p. 127.

[29]) Siehe Diederich, E. Zola, p. 31 f.

aus denen er seine Milieus zusammensetzt, selbst und an Ort und Stelle des fingierten Geschehens in sich aufnehmen.

Es ist zunächst zu betonen, daß in „La Fortune“ die Milieuanwendung vorerst noch gegen die Vererbungslehre zurücktritt; denn es mußte hier die ursprüngliche pathologische Veranlagung der Doppelfamilie aufgedeckt werden. Die gemeinsame Ahne, genannt Adelaïde Fouqué, im Jahre 1768 in Plassans geboren und dort ansässig (s. d. Stammbaum der „R.-M.“ im „Docteur Pascal“), ist schon selbst erblich belastet; die „première lésion organique“, von der in der Préface geredet wird, liegt schon in der Vorgeschichte der Familie, während die männliche Ahnenreihe der Rougon als durchaus intakt zu denken ist. Die Krankheit äußert sich bei Adelaïde in einer abnormen geistigen Veranlagung und Nervenleiden, die mit den Jahren sich verschlimmern, bis sie vollständigem Irrsinn verfällt. Ihr Geisteszustand wird zuerst (I, 51) genannt „un manque d'équilibre entre le sang et les nerfs, une sorte de détraquement du cerveau et du coeur“, was für ihre Umgebung schon „pure démence“ ist.

Die nächste Generation hat drei Glieder. Von dem Bauern Rougon, einem vollkommen gesunden Normalmenschen, stammt der eheliche Sohn der Adelaïde, Pierre Rougon, den Zola physiologisch als „la moyenne équilibre des deux créatures qui l'avaient engendré“ (I, 56) bezeichnet, weil er ihn zu einem physiologisch Normalen stempeln möchte. Von einem verlumpten Schmuggler Macquart, der Alkoholiker ist, stammen die Bastardkinder: Antoine und Ursule Macquart. Jenem werden als Prädikate mitgegeben (I, 55) „amour du vagabondage“, „tendance à l'ivrognerie“, „emportements de brute“; doch sind sie durch die Nervosität der Mutter zu „une sournoiserie pleine d'hypocrisie et de lâcheté“ gemildert; er hat „les lèvres charnues d'Adelaïde; ses autres traits étaient ceux du contrebandier, mais adoucis, rendus fuyants et mobiles“. Ursule ist „une juxtaposition“ beider Temperamente; auch sie ist „fantasque“ mit „emportements de paria“.

Die Vererbung der überkommenen und anerworbenen Fehler tut ihr Werk. Es erscheint glaubhaft, daß der Zweig Rougon im ganzen viel gesünder ist als der der Macquarts, denen neben dem „détraquement nerveux“ der Mutter der Alkoholismus des Vaters verderblich wird. Die Rougons degenerieren zuletzt durch Überkultur und Nervenzerrüttung. Bei den Macquarts äußert sich die erbliche Belastung in körperlichen und geistigen Abnormitäten jeder Art, in außerordentlichem Maße bei den Nachkommen des Macquart, aus der Familie der Mourets, die durch eine Verschwägerung beider

Zweige zugleich den Rougons angehören, also in doppelter Beziehung von Adelaïde Fouqué abstammen.

Natürlich ist nicht bei jedem Mitgliede der Familie die krankhafte Veranlagung in gleichem Grade vorhanden. Bei einigen fehlt sie gänzlich, d. h. sie bleibt latent. Die Heredität überspringt auch in Zolas Darstellung oft einzelne Individuen; darum findet die darwinistische Theorie des Atavismus späterhin bewußte Anwendung.

Im einzelnen wird über die drei Söhne des Pierre Rougon (I, 72) notiert, daß sie im Grunde verschieden gewesen seien, obwohl vom selben Stamme: „Ils valaient en somme mieux que leur parents", was darauf zurückgeführt wird, daß die Rasse der Rougon bestimmt gewesen sei, sich durch die Frauen zu „reinigen" (s'épurer). Alle Fähigkeiten, Möglichkeiten der Tugenden und Laster, welche bei den Söhnen Rougons auftreten, werden von ihrer Mutter, Félicité Rougon, abgeleitet. Was den ältesten, Eugène, betrifft, so wird ihm „ressemblance physique" mit dem Vater, dessen „chairs épaisses" er noch hat, zugeschrieben (I, 73); die geistigen Anlagen rühren von Félicité her. Beim dritten Sohne, Aristide Rougon, haben sich die „besoins de jouissance matérielle" verschärft; er ist ein verschlagener, intriganter Charakter mit den Instinkten des Vaters (I, 74). Beim zweiten Sohne, Pascal, will Zola einen Ausnahmezustand fixieren („c'était un de ces cas fréquents qui font mentir les lois de l'hérédité", I, 78); er ist im Geistigen und Körperlichen fehlerfei. — In der Serie der Macquart wird als besonders krasser Fall Gervaise notiert, die (I, 149) einen körperlichen Fehler als Degenerationsmerkmal trägt. — Zwischen den Rougons und den Macquarts wird eine Verbindung gestiftet durch die Ehe des François Mouret mit Marthe Rougon, wo es sehr unsicher heißt (I, 161): „Peut-être fut-ce à la fois leur ressemblance physique et leur dissemblance morale qui les jetaient aux bras l'un de l'autre." — Über einen zweiten Sohn der Ursule, Silvère Mouret, wird gesagt (I, 226): „Chez lui les troubles nerveux de sa grand'mère tournaient à l'enthousiasme chronique, à des élans vers tout ce qui était grandiose et impossible." Endlich sagt über denselben Silvère der Doktor Pascal, der ihn betrachtet (I, 257): „Hystérie et enthousiasme, folie honteuse ou folie sublime. Toujours ces diables de nerfs. — ‚La famille est complète', reprit-il, ‚elle aura un héros'." — Hier ist mehr Verfasserbedürfnis als dogmatische Folgerichtigkeit zu erkennen.

Die äußere Handlung von „La Fortune" ist diese: In Plassans bereitet sich, wie an vielen anderen Orten der Provinz, der Staatsstreich des Präsidenten Prinzen Louis Napoleon vor. Zu den Spekulanten, die dabei ihr Glück machen wollen, gehört Pierre Rougon,

der ältere Sohn der Adelaïde, der sich nach mißlungenen Handelsunternehmungen, von denen er ein großes Vermögen erhofft hatte, mit einer kleinen Rente hat zur Ruhe setzen müssen. Doch wird er von seiner als ehrgeizig und habsüchtig gekennzeichneten Frau, Félicité, durch die er in die Kreise der Bourgeoisie eingeführt ist, zum Anschluß an die schon lange bestehende monarchistische Bewegung gedrängt. Das Haus der Rougons wird zum Sammelpunkt aller Parteigänger des Prätendenten, die als betriebsame Intriganten und beutegierige Wölfe geschildert werden. „Der gelbe Salon" wird diese Clique symbolisch nach der Farbe des Neides genannt.

Bei der Nachricht vom Staatsstreiche kommt es zum Aufstande des Volkes, der Rougon und seinem Anhang Gelegenheit gibt, sich als Retter der öffentlichen Ordnung aufzuspielen. Durch ein furchtbares Blutvergießen (das Zola schon hier als böses Omen erschienen sein mag) wird das Kaiserreich in der Provinz begründet.

Als den Bonapartisten die Belohnung für ihre Gefolgschaft in naher Aussicht steht, wird die Situation treffend charakterisiert durch die Worte: „Le salon jaune triomphait, délirait . . . ." Endlich war man so weit, in Ruhe genießen zu können, wonach man so lange gelechzt hatte, und stürzte sich auf die bis jetzt entbehrten Genüsse wie eine hungrige Meute. Auch Rougons Gier wird gesättigt; er wird in einträgliche Würden eingesetzt. Das „Glück der Rougons" ist begründet.

Das Milieu von Plassans ist nicht mit derselben systematischen Ausführlichkeit behandelt wie das in den meisten der folgenden Werke.

Das „document humain", die genaue Beobachtung nach dem Leben, spielt im ersten Teile noch nicht eine gleich hervorragende Rolle wie später. Nicht Zuständliches, sondern Handlung überwiegt in diesem Teile wie kaum in einem andern der „Rougon-Macquart", abgesehen von „La Débâcle". Die Anfänge der Familiengeschichte und der erblichen Belastung, die Gründung des zweiten Kaiserreiches stehen im Vordergrund; neben der dramatisch bewegten Haupthandlung findet sich eine Nebenhandlung lyrischen Charakters.

Die Kinder der Adelaïde Fouqué wachsen an derselben Stätte auf. Sie entwickeln sich gänzlich verschieden. Ist auch ihr örtliches Milieu das gleiche, so sind doch die Existenzbedingungen des Sohnes des Bauern Rougon, der nur durch den Irrsinn der Mutter belastet sein könnte, aber, wie oben gezeigt, frei bleibt, ganz andre als die der Kinder des Schmugglers Macquart, welchen außerdem noch der Alkoholismus des Vaters verderblich wird.

Die ursprünglichen Anlagen der drei stimmen nicht überein; die Umgebung übt daher so ungleichartige Wirkung auf sie aus,

daß man schließen kann: die Verschiedenheit der Existenzbedingungen macht aus dem ursprünglich einheitlichen Milieu für den Sohn Rougons und die Kinder Macquarts wesentlich voneinander abweichende Milieus, wenn man diesen Begriff im weitesten Sinne faßt. Eine Wechselwirkung von „milieu“ und „hérédité“ — im allgemeinen die Regel in den „Rougon-Macquart“ — ist hier als lehrhaftes Beispiel besonders ausgeprägt vorhanden.

Pierre Rougon, der Sohn eines „paysan mal dégrossi“ (I, 48), ist ein Mensch mit ausgebildeten Erwerbsinstinkten, der frühzeitig zielbewußt seinen Weg geht. Er verachtet die Ackerarbeit, hat Eile, das bäuerliche Milieu zu verlassen, und ist begierig, zu „jouissances bourgeoises“ zu gelangen. Seine Heirat mit Félicité Puech ist ihm nur Mittel zum Zweck (I, 62): „C'était une façon habile de gravir un échelon, de s'élever d'un cran au-dessus de sa classe.“ Er landet auch in der „terre promise“ (I, 81); das erträumte Aufsteigen in den Bürgerstand gelingt ihm. — Seine Söhne sind zunächst, bis sie ihr neues Milieu finden, gescheiterte Existenzen, weil man sie nicht mehr „des travailleurs“ sein ließ, und Eugène sagt (I, 72): „Nous sommes des déclassés, nous souffrons plus que vous.“ — Der Nichtstuer Antoine Macquart ist nach Zolas Milieudoktrin durch die Provinz und das faule Maulheldentum ihrer politischen Winkelkneipen verständlich (I, 155). — Wie die Rougons ist auch Silvère Mouret, ein Sohn der Ursule, der mit siebzehn Jahren beim Aufstande erschossen wird, als sozialer Übergangscharakter geschildert; seine Gliedmaßen sind plump, dagegen sein Hals straff; in seinen Augen leuchtet das Denken des gegen die Handarbeiterschaft Empörten, der leidet, weil er nicht aus seiner Hülle sich befreien kann (I, 12).

In dieser Milieuverschiebung der Rougon-Macquart wird zweimal angenommen, daß sich ihre Charaktere durch Milieuwechsel verändert haben würden. Von Félicité wird (I, 65) gesagt: „Et si elle avait pu jouer sa vie sur une scène plus vaste où son esprit délié se fût developpé à l'aise, elle aurait à coup sûr réalisé promptement son rêve.“ Ebenso werden die Söhne Rougons, als sie nach ihren Pariser Studien nach Plassans zurückkehren, vom Milieu wieder aufgenommen (I, 71): „La province semble reprendre sa proie. Les trois jeunes gens s'endormirent, s'épaissirent.“ — Zweimal wird die Wirkung der Rückkehr in das frühere Milieu gezeigt, an Silvère, dem beim Hofbrunnen seine Kindheit wieder vergegenwärtigt wird (I, 189), und an Adelaïde, die das „enclos“ der Fouqué verwüstet sieht: „Tout à cette heure, était bien fini“ (I, 229). — Als Koïnzidenz der Stimmung wird das Milieu I, 311 gefaßt, wo Pierre und Félicité im „gelben Salon“ den Aufstand des Volkes hören und ihre

Hoffnungen vernichtet scheinen: „Le jour tombait, un jour sale d'hiver qui donnait des teintes boueuses au papier orange à grands ramages; jamais la pièce n'avait paru plus fanée, plus sordide, plus honteuse."

Ein Milieudeterminismus des inneren Erlebnisses wird auf Silvère angewandt, dem durch das „air grave et mélancolique" seiner Kindheit eine verschlossene Märtyrerseele gegeben wird (I, 165). Ebenso ist seine Geliebte Miette, als Tochter eines Verbrechers, welche die Menschen flieht, schweigsam, und ihre Tage im abgeschlossenen „enclos" sind „pleins d'étranges rêveries" (I, 211). Die Liebe beider wird durch ihr Verweilen auf dem mit dem Blute der Toten getränkten Kirchhof „comme une belle plante robuste et grasse" zum Aufblühen befördert; auf dem Kirchhof atmen sie die Liebe zum Tode ein, welche sie nachher zur Flucht und in den Tod treiben soll (I, 253). Der Kirchhof und seine Stätte, „l'aire Sainte-Mittre", wird somit ein symbolischer Schauplatz (I, 3); der zweite symbolische Ort hingegen ist der Brunnen, der ein „complice" aller Dramen und Komödien ihrer Liebe wird (I, 223).

Als artbildende Gesamtheit erweist sich das Milieu an dem Charakter der Provinzbevölkerung, der von Zola — ohne Pietät gegen die Heimat — Feigheit, Egoismus, Haß gegen außen und klösterlicher Geist untergelegt wird; das kennzeichnet sich durch die geschlossenen Stadttore von Plassans (I, 44 f.). Dies und die Sonntagspromenade, wo Adel und Volk getrennt auf beiden Seiten der Avenue gehen, genügen, „pour juger les dix mille âmes de cette ville" (I, 47). — „La vie placide et bestiale de la province" (I, 70) läßt keine höheren Lebensinteressen als die Befriedigung des Egoismus aufkommen; aber den „lenteurs provinciales" entspricht (I, 87) ein Geist des Hasses und des Verrates, der das Abenteuer der Rougon zu erklären mithilft. Einmal (I, 196) wird in der Spießbürgerlichkeit und kleinlichen Gemeinheit der Geist der Massen wach, als die Insurgenten über die Felder stürmen, eine Szene, die Zola in „Germinal" wiederholt hat.

Personifiziert wird Silvères und Miettes Friedhof I, 251, wo gesagt wird: „Les morts, les vieux morts voulaient les noces de Miette et Silvère"; das Milieu verlangt gebieterisch ihren Bund (I, 251). — Auch der Spiegel, den Rougon bei der vermeintlichen Heldentat zerschießt, „devient une personne" (I, 291).

Mit den folgenden Romanen wird die Milieutechnik mehr ausgedehnt, das Milieu selbst meist bedeutungsvoller.

2. „La Curée", der zweite Band, der sich vom Stile des ersten und seiner Balzac und George Sand unangenehm vereinenden

Anlage auffällig unterscheidet, erreicht in naturalistischen Milieuschilderungen (Bois de Boulogne) die minutiöse Darstellungsart der Brüder Goncourt[30]). Er hat Paris zum Hintergrund, das korrupte Paris der napoleonischen Bauspekulation und des entarteten Kapitalistenluxus, der unsinnig über Nacht gewonnenen und über Nacht zerstiebenden Vermögen. Die Handlung läßt Renée, Gattin des zum Jobber und Makler gewordenen Aristide, der sich jetzt Saccard nennt, mit dessn Sohn aus erster Ehe, Maxime, Inzest begehen. Die Entartung und Blasiertheit wird durch dieses Weib vertreten, das in der Blutschande den lange gesuchten „frisson nouveau" entdeckt zu haben glaubt; ihre Perversität dient zum Vorwand, in krassen Gemälden, die zum ersten Male Zolas „fougue", die Kraßheit der „Nana" offenbaren, das Parvenu-Kaisertum — „où traînaient déjà des odeurs d'alcôves et de tripots financiers, des chaleurs de jouissances" (II, 60) — und seine Plutokratie an den Pranger zu stellen.

Es wird hier, während Aristide selbst plötzlich einen Ruck ins Phantastische erhält, das Schicksal der Rougon-Rasse namentlich an Maxime demonstriert (II, 146 f.): „Né d'une mère trop jeune, apportant un singulier mélange, heurté et comme disséminé des appétits furieux de son père et des abandons, des mollesses de sa mère, il était un produit défectueux où les défauts des parents se complétaient et s'empiraient." Ein „Hermaphrodit", wie ihn Zola nennt, ist der Sohn des Aristide ein Opfer der Degeneration. Mit größerer Plastik als dieses abnorme Individuum hat Zola den Charakter des „Saccard" selbst bewältigt, der aus dem Lungerer von Plassans geworden ist. Er bezeichnet mit seinem Bruder Eugène den markantesten Fall des Aufsteigens der Rougon. Ihm ruft die „Luft" von Paris, die er seit seinen späteren Jugendjahren nicht mehr geatmet hat, zu: „Tu seras riche" (II, 57), und er kommt nach seinen sehr trüben Anfängen vor allem durch die Schacherheirat dazu, an der „Curée", der großen Treibjagd der Spekulation, sich zu beteiligen. Seine Vergangenheit sucht er vergessen zu machen und seine Persönlichkeit äußerlich und innerlich dem neuen Milieu anzupassen (II, 87). Das Mädchen, das an ihn ehelich verkuppelt wird, ist aus derjenigen sozialen Schicht hervorgegangen, die der unsaubere Emporkömmling braucht, auf die er rechnet, der „vieille et honnête bourgeoisie". Deren Regungen kehren in Renée wieder in der Hochstaplerverschwendung, zu der Saccard sie gleichfalls verlockt (II, 22). Nach ihrer größten Infamie schreit in ihr „le sang bourgeois de son père" (II, 352), das sie verleugnet hat, und dessen sie sich erst in

[30]) Die Goncourts schrieben sich die Erfindung des „style moderniste" zu.

der höchsten Krise bewußt wird. — Welche Passionen und Fähigkeiten im neuen Pariser Milieu in den Rougons zum Vorschein kommen, stellt nicht allein die Figur Saccards dar, sondern auch die seiner Schwester Sidonie, die nun zur geschäftigen, schmutzigen Kupplerin sich entwickelt, wie der Bruder Spekulant wird, „homme d'affaires et entremetteuse à la fois" (II, 75). — Auch bei Renée wird nicht angeborene Verderbtheit vorausgesetzt, sondern der Korruption des Milieus die Schuld an ihren Ausschreitungen zugewiesen; es wird gesagt, daß sie in ihrem Denken vorurteilsvoll und ehrbar gewesen sei wie ihr Vater, und daß sie, im Kloster erzogen, religiöser Sentimentalität und Nervenerregung verfallen sein würde (II, 141). — In „La Curée", wo zum ersten Male Verfallstimmung verbreitet werden soll, muß das Milieu jene Zeichensprache reden. Das Hôtel Saccards am Parc Monceau ist das eines Emporkömmlings, läßt die soziale Unlauterkeit seines Bewohners ahnen; sein kreischender Prunk wird charakterisiert als „la face blême, l'importance riche et sotte d'une parvenue"; alles ist auf Ostentation und Trug berechnet. Im Gegensatz dazu steht die eisige Strenge und das Halbdunkel der Räume des Herrn Béraud, die Saccard als Neuvermählter betreten darf (II, 92); die patriarchalische Würde und Moralität wird durch die neue Schwindlerzeit verdrängt. — Erstmalig wird von Zola desgleichen hier, da es sich um eine „Psychose" handelt, der depravierende Einfluß des Milieus mit großer Beharrlichkeit hervorgehoben. Geradezu lehrhaft wird die allmähliche „Depravation" durch die Suggestionen der verschiedenen — sowohl gewohnten als zufälligen — Milieus an der Heldin gezeigt, die zur Widerstandsunfähigkeit gegen den moralischen Verfall verurteilt erscheint (II, 190).

Am stärksten aber hat in „La Curée" der Autor seine von da an bleibende Technik durch die Symbolik ausgestaltet, als deren Gegenstand das Treibhaus, der Wintergarten, nachmals der Ort von Renées und Maximes „crapule", dienen muß. Wie in Zolas symbolischer Beschreibung der Garten gleich einem Hain der antiken Götter ist, so nennt er genau entsprechend (II, 48) das Treibhaus ein Kirchenschiff, in dem ein „amour immense", ein „besoin de volupté" schwimmt; damit ist der Grundton der ganzen Schilderung gegeben.

Aus diesem Milieu, der „terre trop chauffée" des entarteten großkapitalistischen Paris, und aus den sorgfältig durch die „Gesetze der Vererbung" begründeten Temperamenten der Personen hat Zola ihre Handlungsweise vollkommen erklärlich machen wollen, ist jedoch, wie begreiflich, die „wissenschaftliche" Objektivität seiner Ausführungen dem Leser schuldig geblieben.

3. „Le Ventre de Paris“, der dritte Band des Gesamtwerkes, ist wie wenige andere der Typus des Milieuromans, vorbildlich geworden für französische und deutsche Nachahmer. Hier ist das Milieu zum ersten Male Selbstzweck, hier erkennen wir als Grundlage der Schilderung die umständliche Sammlung der Dokumente, die „calepins“ mit ihren methodisch angestellten Einzelbeobachtungen und persönlichen Impressionen, Begriffen, die nachmals zu gemeinplätzlichen Stichwörtern des Naturalismus wurden. Doch ist die Wahrnehmung vorauszuschicken, daß die Dokumente in „Ventre de Paris“, die „petits faits“, meist nur geringe Ähnlichkeit mit „documents humains“ haben, viel eher „documents matériels“ genannt werden könnten.

Die Handlung, soweit hier noch von solcher die Rede sein kann, geht wie die von „La Curée“ in Paris vor sich. Es ist das für den Autor zweckdienlich, da anzunehmen ist, daß von einer so weit verzweigten Familie, wie es die Rougon-Macquart sind, zu einer Zeit, wo die Hauptstadt einen ungeheuren, überschnellen Aufschwung nimmt und auf weite Entfernungen hin anziehend wirkt, das eine oder andere Mitglied seinen Weg nach Paris findet. Fast alle Rougons und Macquarts leben dort und akklimatisieren sich im Pariser Milieu; aber unverkennbar hat auch hier der Dogmatiker Zola den Ausschlag gegeben, der den Schauplatz wählte, wie er ihn für seine „calepins“ brauchte, der nicht wie Balzac oder Flaubert das tiefste Leben einzelner französischer Gaue beherrschte.

Nur Macquarts kommen im „Ventre de Paris“ vor: Lisa Macquart, Tochter des Alkoholikers Antoine Macquart, und der Maler Claude Lantier, ein Sohn der Gervaise Macquart. — Die Vorgänge im Roman, die wenig über die Vererbung besagen, sind unbedeutend. Die Hauptsache ist Milieuschilderung: minutiöse Beschreibung des Lebens und Treibens in den Pariser Markthallen und ihrer Umgebung sowie der Typen, die in diesem Milieu sich ausbilden. Mit erschöpfender Ausführlichkeit ist das Getriebe bis in die letzten Einzelheiten geschildert, die — jede für sich mit pedantischer Genauigkeit ausgemalt — dennoch ein einheitliches Gesamtbild ergeben, das allerdings keinen künstlerischen, vielmehr einen rein stofflichen Eindruck hinterläßt. Die Einzeleindrücke selbst haben zumeist zu der hauptsächlichen Funktion des Milieus, der deterministischen Beeinflussung der Individuen und bestimmter Menschenklassen, keine Beziehung mehr. Es scheint, als ob der Autor durch die sonderbare Freude an der Detailschilderung seinen eigentlichen Zweck aus dem Auge verloren hat; das Milieu — als Ganzes und Mittel zum Zwecke — nimmt nicht die Stellung eines psychologischen Faktors ein, die ihm

Zola in seiner Romantheorie zuweist. Es dient anderen Intentionen und gelangt dadurch — rein äußerlich — noch mehr zur Geltung[31]).

So kommt es, daß dieser Roman nur wenig zur Erklärung der Personen aus der Familie Rougon-Macquart beiträgt und noch weniger einen Fortschritt in ihrer „natürlichen und sozialen" Entwicklungsgeschichte zeitigt. Die eigentliche dürftige Handlung des Romans, die Geschichte eines politischen Flüchtlings, der, unerkannt nach Paris zurückgekehrt, sich zur Anstiftung eines neuen Komplotts gegen die Regierung verleiten läßt und wieder nach Cayenne gebracht wird, kommt für das Milieu nur in einigen technischen Einzelheiten in Betracht (s. u.); in der Hauptsache besagt sie, daß Personen, die nicht in der beschriebenen Umgebung zu leben gewohnt sind, anders als die Typen dieses Milieus geartet sind. Die „Fetten" und die „Mageren" — zu ihnen gehört der „hungernde" Revolutionär — bilden einen sozialen Gegensatz.

Bei der Betrachtung, wie die Milieutechnik in der Charakteristik der einzelnen Hauptpersonen sich zeigt, ist wiederum die Vererbungslehre heranzuziehen. — Bei Lisa Macquart, die schon früh dem schädlichen Einfluß des häuslichen Lebens in Plassans entzogen und in Paris zur wohlgenährten Fleischersfrau geworden ist, ist anzunehmen, daß die ohnehin nur schwache Belastung („élection et ressemblance physique de la mère")[32]) latent bleibt, weil sie das alkoholdünstende Milieu des väterlichen Hauses gemieden. Dagegen Claude, der Sohn der unglücklichen Gervaise, welcher „ressemblance physique du père" zugeschrieben wird, ist als Künstler zwar phantasievoll, doch hochgradig nervös, so daß er sich in seiner Kunst aus Projekten und Entwürfen, die ihn nicht befriedigen, zu keinem befreienden Werke durchringen kann und schwer unter seiner Untätigkeit leidet. Ihn hat hat Zola schon hier zum Vertreter der Freilichtmalerei gemacht. — Claudes pathologische Affektion steht in keiner Verbindung mit dem Milieu; ihr Ursprung wird nicht einmal angedeutet. Die einzige spezielle Milieucharakteristik, die den Macquarts gewidmet wird, ist die etwas seltsame Note (III, 56), in Lisa habe, ohne ihr Wissen, ihr Vater „gesprochen"; sie heißt eine

---

[31]) Nach Brunetières Ausdruck waren die Naturalisten der falschen Meinung, „que les ‚documents' ou les ‚expériences' avaient en soi, par eux-mêmes, leur valeur absolue, leur intérêt ou leur raison d'être. Ou, en d'autres termes, ne sachant pas, sans doute, qu'il n'y a rien que de ‚relatif', ils n'ont oublié dans leurs prétendues représentations de la vie que l'expression des rapports changeants qui en font la complexité, la mobilité et la vérité". Essais sur la littérature contemporaine. Paris 1892, p. 159 f.

[32]) Siehe den „arbre généalogique" in „Le Docteur Pascal".

„Macquart rangée, raisonnable, logique“ mit dem Bedürfnis des Wohllebens, wie jener bestrebt, sich ein „Bett der Glückseligkeit und der Trägheit“ zu erwerben.

Mit um so größerer Ausdauer hat Zola die sonstigen Postulate seiner Milieutheorie zu erfüllen sich bestrebt. Selbst im Physiologischen hat er den Schlächter Quenu, Lisas Gatten, Halbbruder des Verschwörers Florent, als Typus des Markthallenwesens erscheinen lassen. Von dem Gesicht dieser „enormen Puppe“ wird gesagt, sie habe im Laufe der Zeit mit der Physiognomie der Schweine Ähnlichkeit angenommen, jenes Fleisches, in dem seine Hände den ganzen Tag sich versenkten und „lebten“ (III, 44). Ebenso wird Lisa, die in ihrem Laden thront, als „une effigie de reine empâtée, au milieu de ce lard et de ces chairs crues“ gekennzeichnet (III, 80). Ferner heißt es von einem Geflügelhändler, im Hintergrunde seines mit Nahrungsmitteln vollgepfropften Ladens, habe er „la chair fine des dindes superbes et la rondeur de ventre des oies grasses“ gehabt. Und auch im Ausgang wird Lisa, als Verkörperung der „honnêtes gens“, als stupid-harmlose Widersacherin der „maigres“ mit ihrer Fleischauslage identifiziert (III, 358).

Auch auf die seelische Umstimmung durch das betretene Milieu wird im Roman „Le Ventre de Paris“, in welchem es sich um das animalische Leben von „brutes“ handelt, Wert gelegt. So wird Florent, obwohl er fühlt, daß er nicht unter die „gras“ gehört, doch in der Fleischatmosphäre der Quenus von ihrem Zustande erfaßt: „Il était comme envahi par cette odeur des viandes du comptoir, il se sentait glisser à une lâcheté molle et repue“ (III, 95). So wird ihm durch die vollen Teller, durch die Reinlichkeit des Eßzimmers, durch die Matte unter seinen Füßen, durch die helle Tapete und die freundlichen Möbel das „sentiment d'honnêteté dans le bienêtre“ der Quenus aufgenötigt, seine Begriffe von Wahr und Falsch verwirrt.

Bezeichnend für diese Technik ist die Schilderung, wie der von den Quenus beherbergte Florent wieder seinen früheren Träumen von bürgerlichem Glück und Anstand verfällt, die Schilderung seines Selbstvergessens, das durch Gegenstände seiner äußeren Umgebung hervorgerufen wird; jene vermögen ihn an seine ganze Jugend zu erinnern (III, 135). — Heftig und mit größtem Ungeschmack bemüht sich Zola sodann um seine das Markthallen-Milieu symbolisierenden Warenaufzählungen. Die größte von den ästhetischen Verfehlungen, die dabei unterlaufen, ist jene berüchtigte „Käse-Symphonie“, die Schilderung eines Platzes in der Halle, wo alle Käsesorten — im Einklang mit dem gemeinen Weiberklatsch, der in der Nähe abge-

halten wird — musikalisch stinken (III, 274 ff.), und der „géroménisé“ mit seinem beherrschenden Gestank den wundervollen Orgelpunkt abgibt. Je nichtswürdiger die Schmähreden der Weiber, desto lauter, voller und farbenreicher ist der Zusammenklang der Gerüche; es tritt bald crescendo, bald decrescendo ein. Das Milieu soll also auch hier, wo offenbar alle Möglichkeit symbolischer Schilderung in künstlerisch unwürdiger Weise karikiert wird, die Stimmung unter den Personen der Handlung wiedergeben! — Nicht minderen Fleiß schenkt der Erzähler dem Schaufenster der Schlächtersfrau Lisa, das je nach den Stimmungen der Familie und der Besitzerin im Ausdruck sich ändert. Als die Quenus in ihrer Ruhe gestört sind, hat ihre Auslage (III, 305) „l'air tout embêté“; der Maler Claude macht darauf aufmerksam: die Zungen sind melancholisch geworden etc. Nach Florents Beseitigung aber erlangt die Auslage ihre „félicité“ ganz zurück, sie ist „guéri“, die Zungen sind rot, die Wurstgirlanden nicht mehr verzweifelt etc. (III, 358). Auch auf Florents Zimmer, das Lisa spionierend betritt, wird das Milieubarometer angewandt; alles ist darin unheilvoll, und selbst eine Photographie ist „blême d'épouvante“ geworden (III, 316).

Andere Teile und andere Absichten des „Ventre de Paris“ sind künstlerisch annehmbarer. Das Hauptmotiv, Florents Eindringen in die ihm fremde Bourgeoisiewelt, wird mit augenfälligem Milieudeterminismus durchgeführt. Es wird gezeigt, daß sein nervöses Übelbefinden die Folge der langen physischen und moralischen Leiden in Cayenne gewesen sei. — Noch willkürlicher und, weil hier erstmals eine große soziale Organisation das Sujet bildet, umfänglicher als in der Treibhaus-Symbolik von „La Curée“ steigt hier die Markthalle als Symbol empor. Sie wird mit einer sonderbaren Stadt verglichen, die mit unzähligen Straßen und Plätzen vor den schaudernden Blicken des frostgeschüttelten Florent aus der Nacht hervorwächst (III, 23). Selbst das Schaufenster der Quenus wird „un monde“ genannt und damit ins Phantastische erweitert (III, 41). Der „romantischste“, ästhetisch extravaganteste Effekt jedoch besteht in den Milieu-Personifikationen, die hier ausgeführt sind. Lisa selbst personifiziert ihre Metzgerei, deren „âme, clarté vivante, idole sainte et solide“ sie in ihrer Viktualienfülle ist (III, 63). — Ganz nach der Art von Victor Hugos „Misérables“ muß das „idyllische“ Liebespaar Cadine und Marjolin, ein ins Zolasche übersetztes Paul-et-Virginie-Paar, das in der Halle nächtigt, ihr Leben personifizieren. Diese Lungerer sind das „freie Lied des riesigen Bauches“ (III, 206).

Andere Schilderungen wieder reihen sich mit ihrer ästhetisch verfehlten Symbolistik der „Käse-Symphonie“ würdig an. Zolas sen-

sitive Witterung, seine ans Pathologische grenzende Impressionsmanie haben schon in „Le Ventre de Paris“ und noch mehr später absonderliche Blüten getrieben.

4. „La Conquête de Plassans“, der zweite Provinzroman der Serie, stellt die Gewinnung der französischen Provinzstädte durch den Klerikalismus dar. Ein zelotischer Priester, der Abbé Faujas, faßt in Plassans Fuß, wird von der mit ungeschwächtem Eifer intrigierenden Madame Félicité Rougon zur Zierde ihres Salons gewählt, insinuiert sich durch die Eitelkeit und Bigotterie der Frauen, macht sich mit seinem Familienanhang im Hause François Mourets (Sohnes der Ursule Macquart) heimisch. Marthe Rougon, seine Frau, in der die Nervosität der Rougon religiös-mystisch geworden ist, verliert aus krankhafter Liebesneigung zu dem Priester fast den Verstand. Ihr Mann wird als irrsinnig verrufen, wird es dann wirklich und wie die Großmutter Adelaïde im Irrenhause „Les Tulettes“ eingeschlossen. Von dort entweicht er nachts und zündet sein Haus an, in dem nur der Anhang des Priesters geblieben ist; alle, auch Faujas und Mouret selbst, der unter den Trümmern getötet wird, kommen beim Brande um. Marthe stirbt im Hause ihrer Mutter, und ihr zu Füßen steht, in der Soutane, ihr zweiter Sohn Serge, der ebenfalls den Priesterberuf gewählt hat.

Dieser Roman, der mit seiner Absicht des Kampfes gegen den Klerikalismus Zolas sonstige demokratische Tendenzwerke nicht überragt, verrät bei aller unsachlichen Parteinahme dennoch eine solche Geschlossenheit der Komposition und Konsequenz in der Charakterzeichnung, wie jene in Zolas Umgebung nur noch Maupassant herausgebildet hat; freilich reicht Zola an Balzac, den Meister des Realismus, auch hier bei weitem nicht heran. Alle Schwächen und phantastischen Abartungen der Milieutheorie, wie wir sie bereits sahen, haben in der „Conquête de Plassans“ nur untergeordnete Bedeutung; alle ihre methodischen Vorteile für die Sicherheit des Romanstils kommen zur Geltung.

Sehr deutlich wird hier auf den Stammbaum der Rougon-Macquart wiederum angespielt. Die drei Bäume und das fünfte Fenster des Irrenhauses, hinter dem die Großmutter Adelaïde sitzt, sind Warnungszeichen; dem entsprechend sagt der bürgerlich gewordene Macquart: „La tête n'est pas plus solide chez les Rougon que chez les Macquart“ (IV, 259). Diese neue Existenz des „loup rangé“ Macquart wird ihrerseits aus dem Milieu charakterisiert (IV, 260). — Die übrigen Begebenheiten sind ebenfalls durch Milieubeeinflussung verursacht. Die allmähliche „Zernagung“ des friedlichen Mouret-Heims durch die priesterlichen „Parasiten“, die Verwahrlosung

und Zersetzung, bis schließlich alles von den rächenden Flammen gefressen wird, wird als ein unabwendbares, durch das Milieu verschuldetes Faktum vor Augen geführt. — Das Haus ist, wie es der irrsinnige Mouret in der Nacht wieder antrifft, von der — sittlichen und materiellen — „moisissure" befallen (IV, 378): „Quelque ferment de décomposition introduit là, avait pourri les boiseries, rouillé le fer, fendu les murailles" (IV, 377). Vorbereitet ist diese Katastrophe durch die Schwäche der Mourets selbst, die, wie der eingedrungene Abbé Faujas wittert, durch ihr Milieu, durch die täglichen Sorgen des Kleinbürgergewerbes, durch die kleinstädtische Stumpfheit allzu wehrlos gemacht worden sind. Dem entspricht der Taumel der Willenlosigkeit, dem Marthe als Faujas' Sklavin in dem neuen, dem priesterlichen, in ihren eigenen Räumen geschaffenen Milieu anheimfällt: „Toute une femme nouvelle grandissait en Marthe. Elle était affinée par la vie nerveuse qu'elle menait". Ihre gewohnte kleinbürgerliche Schwerfälligkeit (épaisseur) verschwindet, sie nimmt andere Sitten an, ein Symptom, das ihren Zusammenbruch bekundet, nachdem endgültig ihr bisheriges Milieu zerstört worden ist.

So wird hier die Anschauung von der Gebundenheit des Willens psychologisch vertieft; auch in diesem Falle wirkt das Milieu mit zwingender Suggestion. Der Fatalismus kommt zur Geltung.

5. „La Faute de l'Abbé Mouret." In der Geschichte von der Sünde des Priesters Mouret offenbart sich nach der als typisch gedachten Begebenheit der „Conquête de Plassans" um so stärker der verkappte Romantiker Zola[33]). Den als pathologische Studie gedachten, durch die Gegenwart des Doktors Pascal gekennzeichneten Roman reißt eine lyrische Einlage von der Immaterialität Chateaubriandscher Konzeptionen (Atala) und vom Umfange Victor Hugoscher Dichtungen in drei Stücke; weit verschieden ist der Ton in der mittleren Partie von dem in den anderen beiden geworden, ganz anders als der Milieutheoretiker selbst geahnt hätte, so daß er inmitten der Orgien der Beschreibung und Ausmalung des öfteren den Faden der Handlung verliert. — Serge Mouret, Marthes Sohn, Priester in dem ungastlichen Flecken Les Artauds, wird von schwerer Fieberkrankheit befallen und von Albine, deren Vater den Garten „Le Paradou" hütet, gepflegt; aus seinem Liebesrausch in der Urwildnis erwacht er zur Wirklichkeit, und er verstößt Albine, die sich mit dem Dufte der Blumen tötet.

---

[33]) „. . . en un état de l'âme où la vérité trop vraie m' était antipathique à moi aussi! . . . imagination dans du rêve mêlé à du souvenir." Rom. exp. p. 271.

Zunächst ist festzustellen, daß Zola auch auf den Helden dieser ekstatischen Handlung, dem eine in animalisch frohem Schwachsinn dahinvegetierende Schwester zur Seite steht, sehr bewußt die Vererbungstheorie anwendet, den pathologischen Fall, der durch das Milieuerlebnis der Mutter erzeugt worden ist. Der Arzt Pascal Rougon läßt, indem er seinen Neffen prüft, vernehmen: „Tu es logique là-dedans, mon garçon. Un prêtre complète la famille (V, 47). C'était forcé d'ailleurs. Notre sang devait aboutir là[34]).“ — Diese Beteuerung ist wenig einleuchtend und kaum mehr als ein Notbehelf.

Die Milieuanwendung wiederum erfährt hier nur geringe Variierung: den Paradou, in dessen tropischen Wäldern sein reines Menschenpaar den Sündenfall Adams und Evas nachahmt[35]), und dessen Mystik vor Augen zu führen, ist die vornehmste Absicht und mit geringen Ausnahmen der einzige Zweck des Romans. Als Stätte des Vorganges wird das Milieu des Paradou physisch und, da es personifiziert ist, auch psychisch zergliedert, während das Nebenthema, die Schilderung des bäuerlichen Milieus, gänzlich zurücktritt. Demgemäß wird auch der eine Fall der Veränderung eines Charakters durch Milieuwechsel, den Zola anführt, aus dem Paradou selbst abgeleitet, in dessen unschuldige Barbarei die bisher außerhalb erzogene, nun zur „récréation“ dorthin geschickte und von dem Garten seelisch umgestaltete Albine zurückgekehrt ist (V, 58). — Der Paradou dient mit seiner Milieusymbolik, die Entwicklung von Serges und Albinens unermeßlicher Liebe zu schildern. Symbolisiert sind die Blumen, als jene in das Paradou-Wunder den Genesenen zum ersten Male geleitet; sie repräsentieren die „virginités du mai“ (V, 173 ff.); sie sind „endormis dans une enfance aussi pure que la leur“ (V, 190 ff.), denn sie wollen nicht „débaucher ces enfants“. Als dann Serge und Albine sich seelisch aneinander verloren haben, hat auch das Urwaldmilieu, durch dessen beängstigendes, überreiches Gestrüpp sie den Weg sich bahnen, den Anblick eines „cauchemar“ für sie. — An anderer Stelle soll Serges Überreiztheit durch ein entsprechendes Aussehen der Pflanzen symbolisiert werden (V, 239). Diese Ausdeutung des Milieus berührt sich aufs engste mit den folgenden ihm abgewonnenen Möglichkeiten. Serges reines Entzücken zu malen, wird von dem Parke gesagt: „c'était une enfance“; von der

[34]) In „Le Docteur Pascal“ heißt es: „Serge Mouret . . . glissé dans la prêtrise par un accident nerveux de sa race“ (XX, 122).

[35]) „. . . une idylle adamique, une sorte de symbole, des amours idéales dans un jardin qui n'existe pas“. Rom. exp. p. 262.

Naivität und Anbetungswürdigkeit der Vegetation wird geredet, um auf des in Anschauung versunkenen Menschen Naivität einen Rückschluß zu ziehen (V, 164).

Mächtig dringt in dieser lyrischen Stimmungsmalerei überall die Betrachtung des Paradou als die eines übergroßen, der natürlichen Grenzen beraubten Milieu-Symbols durch. Die Üppigkeit des von den Flammen der Sonne durchglühten Parkes wird eine „extravagance de bête heureuse, lâchée au bout du monde, loin de tout, libre de tout“ genannt, um ihr „giganteskes“ Wachstum zu bezeichnen. Belebt ist der Paradou noch durch Albinens Gegenwart, die durch den Vergleich „un grand bouquet d'une odeur forte“ (V, 55) als Personifikation der wilden Natur erscheint; sie ist „la fille mystérieuse et troublante de cette forêt entrevue dans une nappe de soleil“, als die sie schon zu Anfang dem zitternden Serge sich zeigt, der sich vor Staunen über die Farbenorgien der wilden Natur nicht zu fassen weiß (V, 56). Das Milieuleben des Gartens und das des Paares gehen ineinander über; die persönlichen Stimmungen spiegeln sich in der Umgebung wieder. — Die ganze Stufenleiter der Empfindungen wird vom Paradou und seinen Blumen zugleich durchmessen; die Symbolistik wächst ins Ungeheuerliche. Am Schlusse ist der Park selbst noch einmal als Milieusymbol, als lebendiger und beherrschender Faktor der Handlung gedacht: „C'était le jardin qui avait voulu la faute“ (V, 264); und danach heißt es entsprechend: „Et c'était une victoire pour les bêtes, les plantes, les choses qui avaient voulu l'entrée de ces deux enfants dans l'éternité de la vie. Le parc applaudissait formidablement“ (V, 267). Das hat nichts mehr von Claude Bernards Geist, sondern die überschwengliche Rhetorik Victor Hugoscher Strophen. — Ihren Abschluß findet diese Symbolisierung in der Szene von Albinens Sterben, als diese zum Tode unter den Blüten sich vorbereitet und der Lehre des Paradou, der „leçon soufflée par les choses“, die Schuld zuweist: „C'était donc le jardin qui la trahissait, qui la torturait, pour la seule joie de la voir souffrir“ (V, 406).

So phantasievoll der Milieutheoretiker in „La Faute de l'Abbé Mouret“ geworden ist, so sehr kommt selbst neben dem Paradou noch der Naturalismus zur Geltung; er erscheint als Gegenspiel der nackten Wirklichkeit zu dem transzendenten Zustande des mittleren Teiles. — Wie Albine stellt auch Désirée, die schwachsinnige Schwester des Priesters, das unschuldige, animalische Leben dar. Sie ist, das Milieu ihres geliebten Hühnerstalles symbolisierend, „une fille nourrie de la terre, avec une ampleur d'épaules et un front borné de jeune déesse“ (V, 68).

Zufällige Einflüsse des Milieus werden V, 249 gezeigt, wo die wieder emportauchenden, verwischten Gemälde im Schlosse mit ihren nur zu enträtselnden Formen, die Albine und Serge beschauen, „achevaient de leur apprendre la science d'aimer". — Der Milieu-Phantastik begegnet man auch in der Schilderung von Serges religiöser Seelennot. Als Albine in seine Kirche gekommen ist, um den Untreuen in den Paradou zurückzuziehen, füllt, seiner Stimmung entsprechend, „une agonie lamentable" das Kirchenschiff; alle geweihten Gegenstände sprechen von Mord, Nacht, Schrecken, Vernichtung, vom Nichts (V, 349). Ehe Serge in seine Fieberkrankheit verfällt, symbolisiert sich ihm die mondbeglänzte Kirche über der gottlosen Öde mit den zuchtlosen Bewohnern zu einer „splendeur de fête infernale" (V, 129); nachdem Albine ihn für immer verlassen hat, scheint es ihm in einer gewaltigen Fieberphantasie, als stürze die Öde und das Dorf „comme un peuple en rut" über Christi Kirche her, die zerberste (V, 374). Belebt wandelt sich an seiner Stelle die „fête infernale" zu einer ungeheuren Kybele, als die Serge das Land sieht; trunken, der Befruchtung harrend, wälzt es sich im Mondlicht (V, 127).

Ganz verzichtet Zola hingegen auf die exakte Milieubeschreibung, die ihm zuerst vorgeschwebt hat, auf die Charakterisierung der harten, gierigen, verschlagenen Bauernrasse, bei der Serge seines Priesteramtes waltet. Nur kärgliche Notizen lassen die Zähigkeit der Artauds begreifen, die sich auf dem steinigen Boden wie die Dornen festgesetzt haben, „avec la vitalité farouche des herbes qui sucent la vie des rochers" (V, 24). Mit den Dornen, die das Land vergiftet haben, werden die Artauds vom zelotischen Laienbruder Archangias verglichen (V, 31), und es fehlt auch hier nicht an kühnen metaphorischen Wendungen, die da zeigen, daß Zolas Absicht, mit physiologischer Deutlichkeit den Zusammenhang zwischen dem Milieu und seinen Bewohnern herzustellen, unkünstlerisch wird.

Diese Gedankengänge, die Liebe der Bauern zu ihrem Ackerlande, und dieses besondere Milieu hat er erst im 15. Bande „La Terre" zu Ende gedacht, nachdem sie hier nur angedeutet gewesen.

6. „Son Excellence Eugène Rougon" ist der dritte Pariser Roman, die zweite politische Aktion der „Rougon-Macquart". Sein Gegenstand ist die napoleonische Politik bis zur Bildung der „liberalen Ära". Den größten Teil der Schilderung nehmen die Kabinettspolitik und die politischen Intrigen hinter den Kulissen ein; daneben wird das parlamentarische Treiben geschildert, alles im Stadium der beginnenden Zersetzung des zweiten Empire. Die hohe Politik durfte im Rahmen des kulturhistorischen Gesamtwerkes der „Rougon-Macquart" nicht fehlen.

Das politische Milieu gab Gelegenheit zur Ausmalung einer Menge an sich interessanter Einzelbilder; so finden wir dargestellt eine Sitzung der Deputiertenkammer und eine solche des Ministerconseils unter Vorsitz des Kaisers, die pomphafte Taufe des Thronfolgers, einen diplomatischen Wohltätigkeitsbazar und, als Clou, das Fest bei Hofe, das Zola ein Vorwand ist, um seine Abenteurerin Clorinde, die den zum Minister avancierten ehemaligen bonapartistischen Agenten Eugène Rougon hinters Licht geführt hat, zur Maîtresse Napoleons III. werden zu lassen.

In „Excellence Rougon" bezieht sich das Wenige, das nicht eine Zusammenstellung von Zeitungsmaterial, von journalistischen „petits faits" ist, auf den aus Plassans gebürtigen zeitigen Machthaber, der später depossediert ist, selbst. Aus dem Rougon-Stammbaum wird erklärt, daß er die viereckigen Schultern und das massige Antlitz des Vaters, die leidenschaftliche Herrschsucht und die intrigante Unruhe der Mutter geerbt habe (VI, 155). Er ist der Bauernsohn, der in das Milieu der hohen Politik aufstieg; seine geballten Fäuste scheinen, als ob sie Steine zerbrechen können (VI, 85). Er amüsiert sich, Blitze zu schleudern, „d'assommer un peuple avec ses poings enflés de bourgeois parvenu" (VI, 267). Seine Sprache ist brüsk, seine Gestikulation brutal, er redet „le cou gonflé, la face crevant de force" (VI, 273). Während seine Kollegen dem Kaiser schmeicheln, sitzt er vierschrötig da, den Hals in seine Bauernschultern versenkt (VI, 348). Er fährt den Kaiser an, als seine Macht bedroht wird (VI, 355). Die lästigen, vornehmen Bittsteller aus Plassans beschämen ihn, als er ihre Petition nicht mehr erfüllen kann; denn seine „jeunesse de pauvreté lâche" kehrt wieder. Er hat „le poing velu qui assomme" (VI, 433). Als er sich nach seinem Falle wieder aufgerichtet hat, redet er im Parlament mit einem Atem, der „stundenlang Lasten trägt" (VI, 456), und er streckt seine Faust ins Leere wie einen Sturmbock (VI, 459). In seinem bäurischen Ursprung ist das Geheimnis seiner Macht; er ist „le plus grand des Rougon". In seiner Geschichte ist eine glaubhafte Milieucharakteristik seiner Person enthalten; sie läßt vor allem die „physiologische" Begründung nicht vermissen, wie es in Zolas Absichten liegt.

Abgesehen von einer einzigen der anderen Milieuanwendungen, die sich hier findet, der vorübergehenden Beeinflussung eines Charakters durch Milieuwechsel, ist das Milieu farblos, da es eben offenbar aus Zeitungsmaterial zusammengetragen ist, nicht auf eigener Beobachtung beruht. Nur die allgemeinsten Anforderungen der Milieutechnik werden im übrigen erfüllt, daß z. B. der Ton bei den Hoffesten und Staatsaktionen sich wesentlich von dem in anderen

Partien des Buches gebrauchten unterscheidet und genau der Umgebung, in der jene sich abspielen, angepaßt ist.

7. „L'Assommoir" gilt als eines der Meisterwerke Zolas. Die Heldin Gervaise Macquart stellt den Typus der Degeneration dar. Sie ist erblich belastet; das Trunksuchtslaster der Familie wird in ihr — wie bei der anderen Hauptperson Coupeau — durch erneute Angewöhnung wieder wach, um so verderblicher, da sie schon prädisponiert ist. Hier ein Beispiel der mechanischen Gesetzmäßigkeit, mit der sich das Schicksal der Personen Zolas vollzieht. Der Wille der Menschen spielt da gar keine Rolle mehr. Entsprechend seinem Determinismus der Erblichkeit und des Milieus läßt er[36]) der Natur ihren vorgezeichneten Lauf, nach dem Kausalgesetz fortschreitend von Ursache zu Wirkung. Wenn der Krankheitserreger in Tätigkeit getreten ist, so gibt es keinen Halt mehr für den Befallenen; zum Tode oder zu völligem Marasmus führt die unaufhaltsame pathologische Affektion.

„L'Assommoir" ist zugleich eine soziale Studie über die verheerende Wirkung des Alkohols in den unteren Volksklassen von Paris. Wodurch wird, nach der Lehre dieses Romans, das Volk zur Trunksucht getrieben? — Durch das Milieu, dem die Menschen sich nicht entziehen können, durch ihre Lebenslage und die eingewurzelten Unsitten, denen zu widerstehen dem einzelnen schwer fällt, wenigstens bei Zola, wo das Individuum der Verantwortlichkeit beraubt ist. Das Ganze stellt trotzdem eine schwerwiegende Anklage gegen das niedere Volk sowohl als gegen die ganze Gesellschaft dar, die solche Verhältnisse herbeigeführt hat; denn es ist ein soziales, von den Menschen selbst geschaffenes Milieu, das ihnen verderblich wird.

Der an Details überreiche, populäre Naturalismus des Buches scheitert jedoch im ganzen Schlußteile (Kapitel XII und XIII); die Darstellung wird hier melodramatisch und erinnert an den Kolportageroman. Die Abschnitte, wo Gervaise, zur tiefsten sittlichen Stufe gesunken, auf den von ihr heimlich geliebten Schmied Goujet stößt, und Coupeaus Deliriumstanz im Krankenhause, seine Rattenvisionen, haben nichts Künstlerisches mehr.

Wiederum ist hier mit großer Deutlichkeit das Gesetz der Vererbung auf die Macquart-Familie exemplifiziert. An Gervaisens Alkoholikerabkunft und körperliche Fehler wird erinnert (VII, 46). Desgleichen wird, recht populär und burlesk, die spätere „Depravation" von Gervaisens und Coupeaus Tochter, Anna, genannt Nana, damit in Zusammenhang gebracht, daß die Gevatterin den zu spitzen

[36]) Wie es Diederich in seiner Biogr. p. 90 beurteilt.

Schädel der Neugeborenen knetet, worauf ein anderes Weib vernehmen läßt, daß „cela suffirait pour donner tous les vices à une créature“ (VII, 128). Ebenso hoffnungslos ist der Determinismus für den Zinkarbeiter Coupeau, der sich anfangs vor dem Alkohol fürchtet, „sage“ ist, weil sein Vater, der denselben Beruf hatte, in der Trunkenheit vom Dache gefallen ist (VII, 48). Als ihn das gleiche Schicksal ereilt hat, ohne daß er betrunken war, und er arbeitsunfähig geworden ist, sagt er listig und schon gestempelt: „Vous ne trouvez pas ça trop fort. S'il y a un bon Dieu, il arrange drôlement les choses. Jamais je n'avalerai ça“ (VII, 153).

Aus dem Milieu wird Gervaise besonders durch die Angabe charakterisiert, daß sie, zuerst eine robuste und arbeitsfreudige Frau, sich bewußt gewesen sei, daß es mit ihr doch nicht ganz in Ordnung sei; allzufrüh ist sie Mutter geworden, im Kindesalter hat sie sich gewohnheitsmäßig berauscht; sie ist im Grunde willensschwach, knapp in die „société honnête“ hineingeschlüpft und hat Angst, sie werde in die schlechte zurücksinken (VII, 57). — Mit geradezu dogmatischer Konsequenz läßt Zola die Depravation des „avachissement“, welches an dieser Frau das Milieu wirkt, beobachten. Alle Grade der Willenshemmung durch das Milieu finden sich hier vertreten, von der Energielosigkeit bis zur völligen Schlaffheit und Gleichgültigkeit. Das Leben der Heldin bewegt sich unaufhaltsam auf geneigter Bahn abwärts, bis jene sich an den sittlichen und physischen Schmutz, an die Unsauberkeit ihres Ladens und der eigenen Person gewöhnt (VII, 362). Das Vitriol der Branntweinschenke tut im Hause der Coupeau sein „ravage“; alles wird ausgehöhlt und zerfressen (VII, 430). Der Verlotterungsprozeß schreitet fort: „Elle s'avachit encore“ (VII, 437); sie wird „wie ein Lumpen“. In diesem Milieu wird Nanas Erziehung vollendet, „on se pourissait ensemble“ (VII, 461); ihr Lebenslauf erscheint durch das Milieu vorherbestimmt (VII, 469).

Mit derselben Kraft hat Zola im „Assommoir“ die sonstigen Verhängnisse und Zeichen der Milieuanschauung zum Durchbruch kommen lassen. Das Milieu, das Gervaise sich schafft, als sie sich eine neue Existenz begründet, verändert sich mit ihr zugleich, bis der geleerte Laden ihren Zusammenbruch anzeigt, und Herz und Mauern in gleicher Weise nackt sind (VII, 399). Unmittelbar für ihre wechselnden Schicksalsfälle hat der Milieutheoretiker Zola sogar ein symbolisches Barometer angelegt. Als sie mit Coupeau eine Wohnung sucht, sieht unten am Hause die Pfütze, die aus der Färberei sickert, hoffnungsvoll himmelblau aus mit Sternen, die eine Lampe darin reflektieren läßt (VII, 77). Am Tage der Ein-

mietung ist die Pfütze zart apfelgrün, und Gervaise geht lächelnd vorbei, froh der guten Vorbedeutung (VII, 161); als sie dem Ruin nicht mehr entrinnen kann, ist die Pfütze schmutzig.

Eine wichtige Rolle endlich hat die schon im Titel des Buches enthaltene Milieupersonifikation der Schenke zum „Assommoir“, woselbst der Destillierapparat, die „cuisine du diable“ (VII, 40), wie ein Unhold lauert. Der Trunkenbold „Mes-Bottes“ ist in die Maschine verliebt (VII, 50), und auch Gervaise wird diesem Ungeheuer geopfert, dessen Kinnbacken die ganze Welt verschlingen können, dieser Hexe, die das Feuer ihrer Eingeweide auströpfeln läßt (VII, 445). — Der Autor hat die Vision, daß von dort ein Strom ausgeht, der das Faubourg, Paris, die ganze Welt mit seinem Alkohol durchseuchen und ersäufen kann; mit diesen „Assommoir“-Dithyramben steht er aufs neue im Banne Victor Hugos.

8. „Une Page d'Amour“ ist ein stillerer, wesentlich sentimentaler Roman, der für heutiges Empfinden etwa auf der Mittellinie zwischen Maupassant und Ohnet liegt. Die Handlung ist auf wenige Personen konzentriert. Geschildert wird das mütterliche und weibliche Dulden der Schwester François Mourets, der jungen Witwe Hélène Grandjean, die in Passy bei Paris, am äußeren Rande der Riesenstadt, ihre junge Tochter Jeanne verliert. Zu dem Arzte Deberle, der die kranke Jeanne behandelt, faßt jene eine leidenschaftliche Liebesneigung. Der Vorgang wird von dem eifersüchtigen Kinde mit krankhaftem Argwohn erspäht; Jeanne stirbt an einer Lungenentzündung, durch die Schuld der Mutter, als hysterische Märtyrerin.

Die Gestalt des Kindes hat Zola als Claude Bernards dilettantischer Schüler mit dem Anschein der Wissenschaftlichkeit auf dem Wege der Vererbung, durch den Atavismus, als ein Abbild, eine Wiederholung der Urgroßmutter Adelaïde auszugeben gesucht: „Toute son ascendance était tragique“ (VIII, 7). Hélène hat ihres Vaters „sage équilibre“; Jeanne dagegen ist eine „détraquée“ wie die irrsinnige Fouqué, nur schlanker, ohne den starken Knochenbau der bäuerlichen Ahne (VIII, 207).

Für die Milieutheorie bringt dieser Familienroman nur gelegentliche Dokumente bei. Der Einfluß des zufälligen Milieus wird an Hélène gezeigt, die in dem gepflegten Garten der Deberle sich von ihren seelischen Erschütterungen erholt: „Elle vivait là calme et reposée, ne souffrant pas des excès du rêve“ (VIII, 109). Gleichfalls auf Hélène übt, als sie Deberle liebt, die Mystik, der Gesang und der Blumenduft der Kirche einen beklemmenden Einfluß aus (VIII, 166). — Berührt wird, da „Une Page d'Amour“ eine „simple roman

passionnel“ sein soll, der Milieufatalismus in Hélènes Liebe; alles, ihre Witwenschaft, Freiheit, Einsamkeit hat sie weich, der Leidenschaft geneigt gemacht (VIII, 147). So heißt es fernerhin (VIII, 234): „Elle s'était trop cloîtrée, elle avait ouvert la porte aux rêveries dangereuses.“

Was aber diesen romantisch-sentimentalen Charakteren und Vorgängen und dem übermächtigen Unglück, das ihr Stilleben zerreißt, das Relief gibt, das ist die Nähe der „grande ville“, die die Stimmungen beeinflußt[37]). Das ungeheure Paris schickt alles über die Heldin. In der ungewissen Frühlingsluft ist die Stadt für Hélène beruhigend (VIII, 76). Von dem „éternel tableau“ des Häusermeeres heißt es: „Il était là, par tous les temps, se mettant de moitié dans ses douleurs et dans ses espérances, comme un ami qui s'imposait“ (VIII, 229). Von der zwei Millionen Existenzen verwischenden Dämmerung, von dem ersterbenden Riesengeräusch geht Schwermut aus, welche die verlassene einzelne Person ängstigt (VIII, 232). Unter dem Gewitterhimmel ist Paris entvölkert, traurig, eine „de ces villes de cauchemars“ (VIII, 313). Zuletzt gewahrt Hélène, in der Vernichtung ihres Glückes, daß die Riesenstadt niemals roh oder gut gewesen ist, daß das „indifferente“ Paris ihr Schicksal habe geschehen lassen: „Il se déroulait, il était la vie“ (VIII, 405). — So wird Zola seinem Vorzugsmilieu gerecht.

9. Die Vorgänge des „Assommoir“ finden ihre Fortsetzung in dem neunten Teile des Gesamtwerkes „Nana“, der Geschichte einer anscheinend als typisch gedachten großen Courtisane, der „Personifizierung des Geistes der Zügellosigkeit, der über dem Paris des Kaisertums schwebt“, wie Georg Brandes in seinem Essay bemerkt. Auch der Nachtseite des Volkslebens mußte Zola in seinem alle Kulturerscheinungen umfassenden Werke eine Abhandlung widmen. Gerade dieses Thema war ihm nach Weigands Ausdruck ein Anlaß, „mit dem Grimme des sozialen Arztes zu schildern“. Es ergab sich, in ähnlicher Weise wie in „L'Assommoir“, „Germinal“, „L'Argent“ eine von jenen Darstellungen, die in krasser Übertreibung die entsetzliche Kulturfäulnis des gepriesenen 19. Jahrhunderts der staunenden Mitwelt offenbarten. Das Buch war seit Beginn der Serie bis „La Débâcle“ Zolas größter äußerer Erfolg; jenes ist bei allen Nationen bekannt geworden, doch zumeist unter Verkennung seiner „wissenschaftlichen“ Tendenz und seiner Stellung im Gesamtwerke der „Rougon-Macquart“. Obwohl man es im gegnerischen Lager die

[37]) Die Schilderung beruht auf persönlichen Erinnerungen des Autors. Siehe „Roman expérimental“, p. 232.

Erfüllung des Naturalismus genannt hat, ist dennoch festzustellen, daß es zufolge erdrückender Stofflichkeit über die Grenzen selbst der naturalistischen Ästhetik hinausgeht. Wenn nach der Art von gestaltungsfähigeren Schöpfern wie Balzac und Flaubert die Details der Milieubeschreibung weniger oft wiederkehrten, so würde der Roman seinen Zweck im Rahmen der Kulturgeschichte des zweiten Empire besser erfüllt haben und mit größerer Berechtigung als Studie über die Wirksamkeit der Vererbung und des Milieus gelten können, allerdings auch dann noch unmöglich ästhetisch zu billigen sein, da die psychologische Glaubhaftigkeit, welche in „Manon Lescaut“ und in Daudets „Sappho“ zu finden war, hier völlig verabsäumt ist, so daß das rein menschliche Interesse ausbleibt.

Bei Anna Coupeau, genannt Nana, der Tochter der Gervaise Macquart, äußert sich die von zwei alkoholisch verderbten Generationen herrührende pathologische Affektion so über alle Maßen, daß Zola sich jedes Mittels zur psychologischen Erklärung der „mouche d'or“ begeben hat; die Note im Stammbaum: „Perversion morale et physique, état de vice“ entbehrt gänzlich der Motivierung. Mit unwahren Effekten wird die Charakteristik dieser Völkerfresserin ausgeführt, die Zola als apokalyptisches Symbol in ihre Zeit gestellt hat, und die er als eine „vierge“ in die Arme des „chérubin“ Georges gleiten läßt; das ist sonderbarerweise sehr bewundert worden.

Im übrigen hat der Journalist Zola das Wort, der Reporter, als welchen wir den Autor des „Eugène Rougon“ erkannt haben. Über dessen Milieu-Pedanterie notiert Edmond de Goncourt unter dem 8. Juni 1879[38]): „A cinq heures, dans un pantalon clair, arrive Zola qui revient du Grand-Prix où il est allé étudier les courses pour les mettre dans ‚Nana‘“. Auch nach den anderen Schauplätzen des Romans hat sich Zola umständlich erkundigt[39]), da er von der „grande vie“ und dem Milieu der Operetten- und Ausstattungs-Variétés nur wenig aus Erfahrung wußte.

Der umständlichen Gewinnung des Materials entspricht die soziale Tendenzen verratende, aufdringliche Konstruktion des Faktums, daß Nana sich Regenten, Adel und Hochfinanz tributpflichtig macht. Dies soll aus dem Milieu heraus erklärt werden. Die soziale Aufgabe der „mouche d'or“ ist die Übertragung der Fäulnis, die man in den unteren Volksklassen gedeihen ließ, in die Aristokratie. Sie rächt vermöge des ererbten „détraquement nerveux (?) de son sexe de femme“, als Geschöpf des Pflasters, als Sumpfpflanze, die

---

[38]) Bd. VI, p. 75.

[39]) Siehe Diederich, E. Zola, p. 50.

Armen und Elenden (IX, 236). — Auf den Vererbungsstammbaum wird gelegentlich angespielt (IX, 365), wo es von Nana und ihren Eltern heißt: „Il faut me prendre avec eux!“ Von Herkunft ist sie „faubourienne“ mit den „gros membres“ eines Arbeiterabkömmlings (IX, 401). Ihre Hauptbeute, den korrekten, altadligen Grafen Muffat erniedrigt sie zu ihrem Sklaven und zerrt ihn in den Abgrund. Das ist nach Zolas Erklärung die Vergeltung, die sie im Namen ihres Proletarierblutes, ohne es zu wissen, an der kaiserlichen Gesellschaft, am bestehenden Régime, ausübt (IX, 492).

Mit ganz besonderem Eifer indessen hat Zola in dieser Schilderung einer sozialen „Psychose“ dem Milieu eine verräterische Zeichensprache, die dessen Charakter kundgibt, verliehen. Trotz der künstlerisch abstoßenden Verwertung der Dokumente hat er dennoch hier jene Technik bis zu einer gewissen Vollendung ausgebildet. Charakteristisch ist, daß Nana, wie in ihrer armseligen Jugend, auch in der Epoche des „Glückes“ niemals aufhört, an Schundartikeln (IX, 104), kreischenden Talmiwaren und falschen Pretiosen Gefallen zu finden. Selbst ihr prunkvolles Hôtel hat noch Spuren „de bêtise tendre et de splendeur criarde“, woran die einstige Blumenbinderin zu erkennen ist. — Auf der Gegenseite wird das Milieu der Muffats in unheilvoller Weise verändert, so wie auch die Gräfin Sabine mittelbar durch den Hauch der Fäulnis und Zerrüttung, den Nana verbreitet, zur Ehebrecherin zu werden scheint. Anfangs ist der Salon Sabinens ernst, devot, „dans des moeurs anciennes“ (IX, 68); es ist ein Grabes-Salon, der Kirchendunst ausströmt (IX, 76). Nur ein großer Sessel, schreiend rot, stört die Weihrauchatmosphäre (IX, 79). So hat auch das Lachen der Gräfin einen Klang wie berstendes Kristall: „Certainement il y avait là un commencement de fêlure“ (IX, 82). Dann, als die Verwahrlosung am Werke ist, scheint es, als habe der rote Seidensessel sich vervielfältigt, ausgedehnt, „jusqu'à emplir l'hôtel entier d'une voluptueuse paresse, d'une jouissance aiguë qui brûlait avec la violence des feux tardifs“ (IX, 437). Zola charakterisiert die Situation auf Grund des Milieus: „Il semblait que ce fût quelque vent de la chair, venue de la rue, balayant tout un âge mort dans la hautaine demeure, emportant le passé des Muffat, un siècle d'honneurs et de foi endormi sous les plafonds“ (IX, 437). — Zu dieser Umwandlung des Milieucharakters tragen auch die zufälligen Momente bei, die auf die Personen bestimmend einwirken. In der Atmosphäre der Theaterräumlichkeiten hinter den Kulissen zieht Muffat seine sittliche Erkrankung sich zu. Auch sein größtes Vergehen, die endgültige Zerstörung des Glückes seiner Familie, ist durch die suggestive Einwirkung eines zufälligen Milieus verschuldet (IX, 435).

Schließlich könnten noch diejenigen Einzelheiten hervorgehoben werden, in denen sich bei den Personen die Beeinflussung der Temperamente durch Wiederkehr von Eindrücken, die mit früheren Milieus verbunden sind, ausspricht. Doch erübrigt sich dies, da jene Art der Technik hier kaum besonders ernst zu nehmen ist.

In den Momentbildern, die Zola entwirft, um das Milieu des korrupten Parisertums zu zeichnen, liegt der beispiellose Effekt seines Werkes, nicht in der Tendenz, eine soziale Milieustudie zu liefern, die es zur Anschauung bringen sollte, wie die ganze Nation durch jene Krankheiten des sozialen Organismus geschädigt werden muß.

Auch in diesem Roman sollte der Verfall der Gesellschaft des zweiten Kaiserreiches motiviert werden. Symbolisch dafür ist die Schilderung, wie zu Ende der Handlung nach der Kriegserklärung die Massen ihr „à Berlin" heulen. Das bedeutet den Beginn des endgültigen Sturzes des Napoleonismus.

10. „Pot-Bouille", die Schilderung der mittleren Pariser Bourgeoisie ist nach dem „Ventre de Paris" und selbst nach „Nana" höchst unerquicklich, weil ein Sujet von geringem Interesse, ohne eine andere persönliche Note als die der sozialen Tendenz, vom Verfasser unerträglich in die Länge gezogen ist. Bezeichnend für das Fehlen einer beherrschenden Idee ist es, daß nicht ein Ideologe mehr oder ein irgendwie abnormes Individuum, sondern ein „calicot", der Kaufmann und Handlungsgehilfe Octave Mouret, François Mourets ältester Sohn, Bruder des Abbé Mouret (!), der angebliche Mittelpunkt der Handlung ist, die zum Schauplatz ein „besseres" Pariser Mietshaus hat. Octaves niedrige Gelegenheitsliebschaften, die sittliche Gemeinheit mehrerer durchschnittlicher und sehr uninteressanter Familien, Octaves Erlebnisse vor der definitiven Geschäftsgründung sind der Inhalt. Man hat es mit einem „équilibré" zu tun, was bei Zola stets nur ein Vorwand ist (vergl. Lisa Macquart in „Ventre de Paris"), wenn ihm markantere Charaktere nicht zur Verfügung stehen. Der Vererbungs-Stammbaum der Rougon-Macquart ist ausgeschaltet. Nur einmal wird von einer Nebenperson, um die Vererbungstheorie nicht gänzlich fortzulassen, von der sentimentalen Marie Pichon, Gattin eines kleinen Beamten, deren Liebe Octave aufs brutalste erobert, gesagt, die Schwermütige sei als eine „fille tardive, née de parents trop vieux", zu verstehen (X, 89).

Nur zur Milieucharakteristik und zur Milieusymbolisierung trägt dieser eintönige Roman, der psychologische Vertiefung ganz vermissen läßt, etwas bei. Fast scheint es, als habe Zola in dem schriftstellernden Mieter, der seine Notizbücher mit Beobachtungen

und Erlebnissen aus seiner Nachbarschaft füllt, einen Romanautor seiner eigenen Richtung zeichnen wollen; so sehr ist dieses sein „Brandbuch gegen die Bourgeoisie", wie Weigand es nennt, der künstlerischen Qualitäten bar.

Als Typus der Bourgeoisfamilie ist die Familie der Josserands geschildert; der Vater ein Arbeitstier, die Mutter heuchlerisch und von rohem Despotismus, die Töchter lasterhaft, doch von der Jagd nach der bürgerlichen Ehe zu freudlosen „Gesellschafts"-Pflichten gezwungen. Um das Milieu der Josserands zu kennzeichnen, wird notiert, daß sie ihr Dienstmädchen schlecht nähren, daß in ihren Schränken defektes Haushaltungsmaterial und keine Eßwaren sind (X, 32). Verheiratet entschädigt sich Berthe, die jüngere Tochter, durch Gier und Verschwendung für die Entbehrungen ihrer Jugend, für die Lüge ihres Vermögens, die sie aufrecht erhielten „au prix d'une misère et d'une saleté noire" (X, 306). Ganz ähnlich wird eine andere Familie des Hauses auf Grund ihres Milieus, ihrer Wohnung und ihrer Beschäftigung, genauer charakterisiert (X, 65 f). — Das bürgerliche Mietshaus ist wie die Milieu-Insassen. Der Stuck der Treppenhausdecke zerbröckelt — „il ne faudrait pas fouiller les murs", erklärt dem Neuling Octave der Architekt Campardon (X, 8); die „sévérité bourgeoise" der Treppe (X, 284) wird durch die Streitigkeiten der Familien gestört, während unten der „concierge" als feierlicher Küster der Tugend waltet (X, 291). Der gesamte Schmutz jedoch, der physische und symbolisch (!) auch der moralische, zeigt sich auf dem engen Hofe (X, 9, 31); dieser ist wie ein schwarzer Darm, wo alle Abwässer zusammensickern (X, 136), und bei Tauwetter ist dort die Pestilenz aller „décompositions cachées" zu spüren (X, 423).

Diese stofflich widerwärtige Milieubeschreibung wird durch eine einzige Schilderung, die einer seelischen Stimmung angepaßt ist, unterbrochen. Es findet sich eine Szene, wo der fromme Abbé Mauduit, der durch seinen Beruf alle diese Verrottung des Bürgertums miterlebt, traurig und angewidert in der Kirche weint und die Vision hat, daß die „statues blanches qu'une lumière invisible, venue d'en haut, détachait contre la nudité du mur, s'avançaient, grandissaient, faisaient de l'humanité saignante de cette mort et de ces larmes le symbole divin de l'éternelle douleur" (X, 468). Indessen ist Zolas Versuch, ein erlösendes Symbol zu schaffen, zu äußerlich, ostentativ und in seinem vorgeblichen sittlichen Ernst kümmerlich; die Reminiszenz aus dem „Abbé Mouret" ist nicht glaubhaft.

11. „Au Bonheur des Dames" hat wieder den erwähnten Octave Mouret zum Helden. Dieser besitzt einige verwandtschaftliche

Charakter-Ähnlichkeit mit Eugène Rougon; derselbe Machtdrang prägt sich plötzlich auch in ihm aus. Während er im „Pot-Bouille“ als unsympathisch behandelt war, ist der „calicot“ jetzt eine Größe. Er wird zum Begründer des großen Pariser Warenhauses, das wie ein Ungeheuer alle kleineren Kaufgeschäfte des Stadtteils verschlingt. Unter diesem Bilde wird es symbolisch dargestellt, zugleich ein Typus für die moderne Erscheinung der Großbetriebe im Warenhandel. Wie schon der Titel sagt, ist die Beschreibung des Warenhauses, die bis in alle Einzelheiten ausgeführt wird, mit derselben Genauigkeit wie seinerzeit die der Markthallen im „Ventre de Paris“, der Hauptzweck. Natürlich wird daraus ein vollkommener Milieuroman, indem alles, auch die Leidenschaften, die Empfindungen, die Sprechweise der Menschen, der herrschenden Sphäre angepaßt ist. Der Gesamteindruck ist der, daß das Stoffliche, Ungeistige überwiegt, wie das durch das kommerzielle Objekt einigermaßen notwendig war[40]).

Auch dem Octave Mouret dieses Bandes wird jetzt seine Charakterisierung aus dem Vererbungsstammbaum gegeben. Er wird mit seinen eigenen Worten als das in den „haut commerce“ emporgestiegene Kind seiner Eltern bezeichnet; „jüdischer als alle Juden“ habe er größte Ähnlichkeit mit seinem Vater, „un gaillard qui connaissait le prix des sous“, — es ist der Kleinbürger François Mouret, der in tragischer Weise den Abbé Faujas und dessen Anhang verbrennt; von seiner Mutter, der hysterischen Schwärmerin (!), habe er ein „brin de fantaisie nerveuse“, die anmutige Freude am Wagnis.

Ist somit das Beispiel der Vererbungslehre, die nur der grundsätzlichen Vollständigkeit zuliebe hier angewandt zu sein scheint, in diesem Falle der künstlerisch-psychologischen Motivierung höchst nachteilig, so gilt vom Milieudogma nahezu dasselbe wie für den ähnlichen Roman „Ventre de Paris“. Wird dort die Milieucharakteristik zweier feindlichen sozialen Klassen gegeben, so hat in „Bonheur des Dames“ die Milieuanwendung ihren Schwerpunkt, zugleich ihre einzige künstlerische Wirkung in dem Kampfe des großen mit den kleinen Handelsgeschäften.

Eindringlich hat Zola vor allem das Milieu des untergehenden Krämertums dargestellt. Am „Vieil Elbeuf“, dem Laden ihres Onkels, des Tuchhändlers Baudu, wohin Denise, die dann Verkäuferin in Mourets Magazin, später seine Gattin wird, mit ihren unerwachsenen Brüdern aus der Provinz kommt, ist das Firmenschild von der Zeit

---

[40]) Das Unkünstlerische des Vorwurfs hat Zola selbst erkannt. Siehe Goncourt, Journal, Bd. VI, p. 209.

entfärbt, die Scheiben sind verstaubt; die offene Tür scheint in die Feuchtigkeit und Dunkelheit eines Kellers zu führen (XI, 7). Das Familienzimmer ist finster, der Hof naß, gleichfalls finster, übeldünstend wie ein Brunnenschacht (XI, 14): „La boutique gardait son odeur de vieux, son demi-jour où tout l'ancien commerce, bonhomme et simple, semblait pleurer d'abandon“ (XI, 17). Nach Mourets Geschäftsübernahme schreitet der Untergang der Baudu fort, ihre Tochter Geneviève stirbt hin; Dampfmaschinenlärm, Gehämmer, Kalkstaub von den riesigen Neubauten des „Bonheur des Dames“ erfüllt die Luft, und zum Symbol wird abermals das Milieu: „Les Baudu désespérés regardaient cette poussière implacable pénétrer partout, traverser les boiseries les mieux closes, salir les étoffes de la boutique, se glisser jusque dans leur lit; et l'idée qu'ils la respiraient quand-même, qu'ils finiraient par en mourir, leur empoisonnait l'existence“ (XI, 262). In gleicher Weise wird der Laden und das Haus des alten Schirmhändlers Bourras, der Mourets Warenhaus bis zum äußersten Trotz bietet, zerrüttet; sein Haus droht wie sein Leben zu bersten (XI, 372). Symbolisch hat Denise den Tod dieses Milieus geahnt, hat kommen sehen, daß das alte, feuchte Paris dem neuen, eisigen und häßlichen Paris erliegen müsse. Aus dem Kampfe indessen geht das Milieusymbol des Mouretschen Palastes hervor, ein Milieu mit einer neuen Seele, der Ort eines geregelten, organisierten, mechanischen, logischen Wirtschaftsbetriebs (XI, 18), über die Rivalen als der stärkste hinauswachsend (XI, 30), flammend wie ein Leuchtturm, wie „la lumière et la vie de la cité“ (XI, 33). In diesem „phalanstère“ sind alle nur Räder, entsagen ihrer Persönlichkeit, sind Posten von Additionen (XI, 161). Beide feindlichen Milieus, der untergehende und der sieghafte Handel, werden personifiziert. Als Denise die Baudu wieder besucht, hat alles, der Laden, die Waren, sich noch verdunkelt, scheint „avoir des larmes“. Verderben bringt die „ungeheure Schmiede“ des Mouretschen Palastes (XI, 263), wie im „Assommoir“ der Destillierapparat des Père Colombe Verderben brachte; ungerührt von allem Weh, hat der Koloß seine Gleichgültigkeit einer mit Volldampf in Betrieb gesetzten Dampfmaschine, „inconsciente des morts qu'elle peut faire en chemin“ (XI, 443). Im Triumph jedoch schämt er sich des alten, schwarzen Viertels, in dem er bescheiden geboren ist; mit einer neuen Front wendet er seine „façade de parvenu“ der lärmenden, sonnigen Bahn des neuen Paris entgegen.

Eindringlich hat Zola ferner veranschaulicht, wie in jedem der zwei Fälle das Milieu als artbildende Totalität zu wirken geeignet ist. Die Verkäuferinnen des „Bonheur des Dames“, der neue Beamten-

typus, dem auch Denise einverleibt wird, ist auch in seiner seelischen Verfassung vom Warenhaus-Milieu abhängig; sie reden nur von ihm, sie „le buvaient à chaque heure dans l'air même qu'ils respiraient" (XI, 229). Auf der Gegenseite ist selbst der physiologische Typus der kleinen Kaufleute von ihrem Keller-Milieu gezeichnet. Bei Genevièves Begräbnis haben auf dem Friedhofe die Gesichter von Baudus ältlichen, kranken Geschäftsfreunden eine leidende Häßlichkeit „unter dem schmutzfarbenen Himmel"; die durch ungesunde Kellergeschosse blutarme Körperlichkeit tritt hervor „des joues éraflées de couperose pâlirent, des nez s'abaissirent pincés d'anémie, des paupières jaunes de bile, meurtriés par les chiffres se détournèrent" (XI, 297).

Diese Milieucharakteristiken in „Bonheur des Dames" werden, wie angedeutet wurde, durch Partien mit roh stofflichen Aufzählungen in ihrer Wirkung benachteiligt. Die einzelnen Ressorts des Warenhauses, die Tabellen der Neuheiten und Zugartikel verleiten Zola zu Abschweifungen, deren „calepin"-Kram immerhin sauberer ist als das übelduftende Milieu der Markthallen. Doch ist ein Vergleich in der Beschreibung der großen Wäscheausstellung, der zur Symbolisierung des sinnlos raffinierten Luxusmilieus angewandt wird, als höchst unkünstlerisch berüchtigt geworden. Wenn man von dergleichen ästhetischen Verfehlungen des Romanciers Zola absieht, der nicht gern erraten läßt, wo er als wahrhaftiger Naturalist alles sagen kann, der darin bis zur Manieriertheit, zur Pedanterie sich versteigt, so wird man „Bonheur des Dames" zu denjenigen Romanen rechnen, in welchen die Milieutechnik in annehmbarer Weise durchgebildet ist.

Von jetzt an wird das Milieu der Hauptstadt seltener zum Schauplatz der Handlung gewählt.

12. „La Joie de vivre" führt den Leser vom Strome des neuzeitlichen Lebens, wie es den vorigen Roman erfüllte, weit ab in eine Gegend der Not, der Bedrängnis durch die Elemente, durch Hochflut und Sturm, der Armut und der physischen Verkrüppelung. Die Handlung ist der von „Une Page d'Amour" verwandt, sie ist die eines „simple roman passionnel", d. h. sie will einfachste menschliche Leidenschaften gegeneinander ausspielen. Bei den Chanteaus, die dort am Meeresstrande in Einsamkeit und Verbitterung leben, zieht die junge Pauline Quenu ein, sie liebt den Sohn der Familie, Lazare, einen verunglückten Chemiker, eine pessimistische Halbnatur; dann jedoch entsagt sie ihm, verheiratet ihn mit einer oberflächlicheren Nebenbuhlerin, rettet deren Kind und sie selbst bei der Geburt und bleibt unter Aufopferung ihrer Mutterschaft, ihres Glückes den Unzufriedenen und Vergrämten, denen die „joie de vivre" fehlt, treu. Die Naturwissenschaften, so lehren Exkurse des Bandes, werden

eine zukünftige Menschheit heranbilden; ein harmonischerer, rationellerer Typus als der verunglückte Lazare, der naturwissenschaftliche „Werther“, wird kommen; ein Hinweis auf den Doktor Pascal.

In die Begebenheit, die nicht ohne psychologische Vertiefung entwickelt ist, spricht der Vererbungstheoretiker Zola hinein und stört damit empfindlich die Illusion, während hingegen die Milieuanschauung zu künstlerischer Bedeutung gelangt. Als Vererbungsparadigma identifiziert er Pauline mit der Tochter der biderben Fleischersfrau Lisa Macquart; jene war als unerzogenes Kind im Milieu des „Ventre de Paris“ gezeigt worden, nichts weiter. Wie bei Octave Mouret ist die Konstruktion eine nachträgliche, jedoch hält Zola mit Beweisen nicht zurück; er erläutert Paulines manchmal nicht verhohlene Heftigkeit also: „Il semblait que ces violences jalouses lui vinssent de loin, de quelque aïeul maternel, par dessus le bel équilibre de sa mère et de son père dont elle était la vivante image“ (XII, 54). Die Vererbungstheorie wird in gleicher Weise auf Lazare exemplifiziert, der wie seine Vorfahren und Anverwandten an einer Herzkrankheit zu sterben fürchtet und sich vor dem Tode durch das „mal héréditaire“ ängstigt (XII, 263). Aus dem Milieu ihrer Kinderjahre wird Pauline als eine „fillette élevée dans les arrière-boutiques de Paris“ charakterisiert (XII, 9).

Innerlicher als diese für „La Joie de vivre“ leichtentbehrlichen Motivierungen ist die dichterische Darstellung der Veränderung, welche an der Heldin durch das neue Milieu sich vollzieht. In dem Milieu des Leidens faßt sie eine um so größere Liebe zum Leben, sie vergißt Paris; es scheint, als ob sie mit ihrer Güte auf dem rauhen Boden, im reinen Hauche des starken Seewindes, also als Geschöpf dieses Milieus aufgewachsen wäre (XII, 69). Dagegen hatte sie anfangs eine Abneigung gegen das ihr fremde, traurige Milieu der Chanteaus, das ihren Sinn für Reinlichkeit und Helligkeit verletzte (XII, 13). Der Milieufatalismus dessen, was sie dann erlebt, wird in die eine Szene zusammengedrängt, wo sie nach ihrer Entsagung schmerzlich alles Verlorene fühlt: „Elle sentait cette maison plus effrayante, si peuplée de souvenirs et si vide, aux ténèbres si froide par cette nuit de tempête“ (XII, 325). Ähnlich wird Lazare durch das Milieu niedergedrückt; nach dem Tode seiner Mutter vergegenwärtigt ihm das Haus und alles, mit dem sie sich beschäftigte, die Gestorbene (XII, 251), und beim Tode des alten Hundes Mathieu, der nun fehlt, empfindet er: „Quelque chose d'elle s'en allait de nouveau, il achevait de la perdre“. Noch brüsker äußert sich die Wirkung des Falles bei der alten Magd Véronique, die infolge des Todes der Frau tiefsinnig wird und schließlich Selbstmord begeht

(XII, 260). Auch die einzelnen Objekte haben an der Beeinflussung der Stimmungen Anteil, so die alten Möbel, auf die Pauline sich stützt, die sie beschwichtigen, trösten (XII, 320). — Milieusymbolisch schreckt draußen die Natur, die Meeresnacht, vor dem in der Sturmflut tiefschwarzen Fenster das Heulen des Meeres, der unendliche Sternenhimmel, unter dem die Erde klagt (XII, 51), wieder das Meer, dessen ewiges, seit Jahrhunderten die Steine zerschellendes, nie einen Menschentod beklagendes Wogen Pauline reizt „comme une force stupide, étrangère à sa douleur“ (XII, 252). „Ce n'est pas gai de vivre parmi ces croix“, sagt Lazare zu dem Dorfpriester auf dem traurig öden Fischer-Kirchhofe (XII, 255). An einer sonst nebensächlichen Stelle wird der Schreibtisch, in dem Paulines Vermögen bewahrt wird, den Madame Chanteau habsüchtig umschleicht, die „boîte empoisonnée de tous les fléaux, lâchant le malheur par ses fentes“ (XII, 99) genannt; seine Einwirkung auf die Vorgänge dauert nur bis zum Tode der Madame Chanteau, ist nur nebensächlich, episodisch.

Das vorherrschende Milieu dieses Romans ist das des menschlichen Leidens, soweit es hervorgerufen wird durch die Unbilden der umgebenden Natur (wie es sich in der rauhen, freudlosen Bevölkerung ausprägt) und des körperlichen Leidens, das den Personen der engeren Handlung in vollem Maße zuteil wird. Dem entspricht bei diesen die gequälte Stimmung und das finstere, alle Lichtblicke entbehrende Leben. Dem Krankenhausmilieu entsprechend, nehmen schwere medizinische Verrichtungen in höchst unkünstlerischer Weise einen breiten Raum ein und — da das künftige „naturwissenschaftliche Zeitalter“, das der Autor hier noch nicht zustande kommen läßt, in Aussicht gestellt wird — so fehlt es auch nicht an ganzen Abhandlungen naturwissenschaftlicher Art, sei es physikalischen, chemischen oder medizinischen; sie werden fast zur Hauptsache in diesem eigentümlich lehrhaften Werke.

Abgesehen davon enthält der Roman „La Joie de vivre“ die elementare Weisheit: Das Leiden, wenn man will — das Milieu des Leidens, drückt die Menschen nieder; nur der, dessen Lebensfreude durch natürliche Veranlagung (was Zola immer durch Vererbung motiviert) übermächtig ist, überwindet das Leid der Welt wie seine Heldin durch selbstlose Liebe zum Wirken und Schaffen. Es steckt etwas von Zolas positivistischer Weltanschauungsweise darin, von seinem Glauben an „Wissenschaft“ und Arbeit.

Von diesem Glauben ist auch der folgende Roman beseelt, der zugleich den gewaltigsten Aufschwung des physiologisch-kulturhistorischen Dichters Zola, wenn man ihn so nennen darf, darstellt.

13. „Germinal“. Dieses Werk ist als Zolas literarische Großtat gepriesen worden; keines hat — wenn man das auch bedauern muß — auf Nachschöpfer in höherem Maße vorbildlich eingewirkt. Wenn überhaupt einer von seinen Romanen, so verspricht dieser von bleibendem Interesse zu sein. In der ersten Zeit, als der Naturalismus die Geister beherrschte, wurde er allerdings stark überschätzt. Man schrieb ihm eine für die Kulturentwicklung symptomatische Bedeutung zu; ein Gegner seiner ganzen Produktion nannte ihn das „Sturmsignal der uns Lebende unzweifelhaft verschlingenden sozialen Umwälzung“. Dies unter dem Eindruck des Tages entstandene Urteil hat keine Geltung mehr für die Gegenwart. Doch bleibt der Roman Zolas relativ bedeutendstes Werk, dasjenige, in welchem seine künstlerischen Absichten in ihrer Totalität zum vollendeten Ausdruck gebracht werden.

„Germinal“ führt uns nach „La Curée“ mit ihrer Spekulation und dem „Bonheur des Dames“ wieder in ein Laboratorium des modernen Industriestaates, in den Betrieb der Bergwerke und das Leben der Bergarbeiter ein. Mit der Handlung des ganzen Zyklus ist dieser Teil durch die Schicksale des Etienne Lantier, eines Bruders des Malers Claude, aus dem Stamme der pathologisch veranlagten Macquarts verbunden. Zum Helden des Romans ist jener allerdings nicht gemacht, vielmehr — entsprechend den theoretisch vorgezeichneten Tendenzen des idealen Milieuromans — ist es nicht eine Person, sondern eine einheitliche Gruppe von Individuen, das Produkt eines bestimmten Milieus — die ganze Bergarbeiterbevölkerung. An dieser wird nach Zolas Theorie durch den Roman ein „wissenschaftliches Experiment“ vollzogen. — Etienne Lantier, zu Beginn der Handlung ein Fremdling im Grubenmilieu, tritt als Führer der Bergleute bei ihrem Kampfe gegen die ausbeuterische Bergwerksgesellschaft auf. Ebensowenig wie ein Mitglied der Rougon-Macquart selbst, so durfte bei diesem das Dogma der Vererbung fehlen. Die krankhafte Veranlagung äußert sich bei ihm, dem Sohne der durch väterliches Erbteil und eigenes Zutun belasteten Gervaise, in einer neurotischen Erregbarkeit, die ihn zu Gewalttaten verführt. Es ist — neben dem allgemeineren, dokumentären Zwecke des Romans — beabsichtigt, zu zeigen, daß die Leidenschaften des Etienne in einem Milieu, welches dazu reizt, zum Ausbruch kommen müssen, er demnach zum Totschläger und zum Anstifter einer Empörung werden muß; denn es ist ein Axiom Zolas: die vererbten Anlagen der Menschen machen ihre ursprüngliche Beschaffenheit aus; das Milieu ist bestimmend für die Ausbildung ihrer Eigentümlichkeiten.

Das Milieu von „Germinal" ist mit plastischer Anschaulichkeit dargestellt. Wenn auch die dokumentäre Wahrheit, die Zola in der Theorie des Experimentalromans als unerläßlich hinstellt, durchaus zu bezweifeln ist, da der einseitige, unerbittliche Sozialkritiker Zola zugleich ein zur Übertreibung des Geschauten geneigter Schwarzseher ist, der als Fazit der „Rougon-Macquart" bis „La Débâcle" die Doktrin der völligen Verrottung der französischen Nation in der Zeit des zweiten Empire ausspricht und, wenigstens vorübergehend, eine revolutionäre Änderung der Welt nach den Ideen eines Fourier, Proudhon erwartet — so wirkt desto mehr die Richtigkeit der Folgerungen aus dem zugrunde gelegten Milieu. Selten sind Zolas Schilderungen an sich so packend wie hier. Das Milieu ist künstlerisch durchgebildet; es ist beseelt, auch hier vielfach als Symbol gedacht. Die Maschinen, die Fabrikschlote und Feuerstätten, die gefahrbringenden Aufzugsvorrichtungen in den Minen, die gähnenden Schlünde und das unaufhörliche Hämmern in den Schächten, der stete, Tag und Nacht nicht ruhende Lärm der immer gleichförmigen Arbeit, endlich die schwarzen Kohlenmassen, deren Staub alles überzieht, sind sämtlich lebendige Faktoren der Handlung.

Während leblose Gegenstände beseelt dargestellt sind, werden Menschen zu seelenlosen Gebilden; sie sind von Jugend auf vollständig mit ihrer Umgebung, ihrer Arbeitsstätte verwachsen, so daß der Charakter des physischen Milieus sich ganz und gar in ihnen ausprägt. Die Masse ist hier alles, der einzelne nichts. Die Umgebung lastet auf den Menschen; die Stimmung ist gedrückt tief unten in der Erde, besonders wenn das Leben außerhalb der Minen gleichfalls ein elendes ist, keine Lichtblicke gewährt.

Die soziale Lage der Bergarbeiter, welche den Ausstand und den schnell unterdrückten Aufruhr veranlaßt, dazu die sittliche Verkommenheit des ganzen Bevölkerungskreises, die nach Zolas Doktrin weniger durch die „brutes", die Menschen selbst, als durch ihr Milieu und ihre Lebensverhältnisse verschuldet ist, wird zum Gegenstande einer detaillierten Darstellung gemacht, die sich offenbar auf das „document humain" stützt, so, wie der Autor es sehen zu müssen glaubte.

Wie sich zeigen wird, finden sich in der Technik des „Germinal" nahezu alle von uns aufgestellten Kategorien[41]) der Milieuanwendung vereint. — Da Zolas Milieudogma im „Germinal" die größte Variierung erfährt, da ihm hier alle denkbaren künstlerischen Möglichkeiten

[41]) p. 50 f. d. Abhandlg. dieser Gesamtuntersuchung der „Rougon-Macquart" zugrunde gelegt.

abgewonnen sind, so werden wir diesen Roman als die Vollendung der künstlerischen Absichten des Experimentalromanciers ansehen und anerkennen, daß die Milieutheorie, so mechanisch gesetzmäßig ihre Anwendung im Plane zu den „Rougon-Macquart" gefordert war, unseren Autor befähigt hat, im „Germinal" dennoch künstlerisch seine Ideen durchzuführen.

In dem provisorischen Stammbaume der Rougon-Macquart, der dem Bande „Une Page d'amour" vorgedruckt ist, war über Etienne Lantier, der außer Claude (wie im „Assommoir" selbst) einen Bruder nicht hatte, notiert: „Hérédité de l'ivrognerie tournant en folie homicide. Etat de crime." Schon im „Germinal" ist diese Prädisposition eingeschränkt; Etienne mordet wohl, aber er ist nicht „der Mörder", für den ein anderer auf der Bildfläche erscheinen wird; gesagt wird im einzelnen, daß Etienne eine „haine de l'eau de vie" habe; weil er sich seiner Alkoholikerabstammung bewußt ist, verhält er sich ebenso abstinent wie seinerzeit die Mutter Gervaise vor ihrem „avachissement" (XIII, 48). Wenn er an seine Mutter und ihre Wäscherei denkt, so erblassen und flackern seine schwarzen Augen; er hat Angst vor der „lésion dont il couvait l'inconnu" (XIII, 49). Als er sich auf seinen Nebenbuhler in der Liebe mit dem Messer gestürzt hat, regt sich in ihm das „mal héréditaire", der Trunksuchts- und Mord-Dämon (XIII, 423). Er kämpft dagegen mit einem Schauder an (XIII, 459), bis, unter der Einwirkung des Milieus, in der Grubennacht die „lésion héréditaire" seinen Willen übermannt und er dennoch tötet; die „ivresse lointaine des parents" kommt zum unheilvollen Durchbruch (XIII, 566). Kaum weniger absolut hat Zola auch die übrigen Kategorien von Geschöpfen, die er im Glauben an die völlige soziale Gebundenheit der einzelnen in diesem Roman auftreten läßt, der Vererbung untertan gemacht; die Kinder einer für alle anderen typischen Arbeiterfamilie haben wächsernes Fleisch, entfärbtes Haar, Blutleere, die traurige Häßlichkeit der seit Generationen Hungernden (XIII, 102).

Eine „race de misérables" ist die Arbeitergemeinschaft (XIII, 215); alle Stadien der Degeneration sind vertreten bis zur „dégénérescence d'avorton à l'intelligence obscure et d'une ruse de sauvage". — Von den Elendesten hebt sich Etienne Lantier, der vorher einem anderen Gewerbe angehörte, wie durch seine physische Beschaffenheit, seine Sehnigkeit, so auch durch seine Milieu-Charakteristik ab. Er wird von den Arbeitern zuerst als „l'aristo" beschimpft (XIII, 42); durch seine größere Bildung hat er nicht den passiven Gehorsam der Herde (XIII, 67). Als Arbeiterführer steigt der Proletarier eine Stufe höher, tritt in die von ihm verfluchte

Bourgeoisie ein, gönnt sich geistige und leibliche Genüsse, die er sich nicht eingesteht (XIII, 191 f.), und darin ist ihm der eigennützige sozialistische Agitator Pluchart ähnlich, der ebenfalls aus dem Milieu seines ehemaligen Handwerks charakterisiert wird (XIII, 275).

In der Schilderung des Schauplatzes dieser Vorgänge findet sich das Wirkungsvollste, was Zola je geleistet hat, die Symbolisierung des Milieus der Häßlichkeit, der Not und des Elends. Um den Weiler Le Voreux ist die heiße, schwere Luft mit einer „âcreté de houille“ stets geladen (XIII, 21); geometrisch, kahl wie „l'âme de cette plaine“, durchschneidet ein Kanal das hoffnungslose Land (XIII, 77). Unempfindlich sind die hohen, uralten Buchen für die ins Verderben lärmenden Streikenden, für die „êtres misérables qui s'agitaient à leur pied“ (XIII, 327). Symbolisiert wird das lichtlose Grubenmilieu durch den alten Schimmel Bataille, der seit zehn Jahren mit den Menschen durch die Gänge trabt und ganze Trains von „Hunden“ zieht, jetzt erblindet und schwermutsvoll sich nach der Oberfläche zu sehnen scheint, nach Mühle, Wiesen und Wind (XIII, 63). Er bemüht sich vergebens, ein zweites Pferd, Trompette, das in der Grube arbeiten muß, kameradschaftlich an die Lichtlosigkeit zu gewöhnen; angstvoll wiehert er, als dieses zweite Tier drunten verreckt ist (XIII, 473). — Die Grubenarbeit hat die Menschen bestialisch gemacht, weil der einzelne nichts gilt (XIII, 46). Durch die schlechten Dünste, durch die Ermüdung, in der sie leben, wird die körperliche Entwicklung der Heranwachsenden gehemmt (XIII, 50). Wie Kellerpflanzen siecht die Bergarbeiterrasse, des Tageslichts beraubt, dahin (XIII, 53). Der junge Nachwuchs muß zum „gagne-pain“ noch in aller Gebrechlichkeit dressiert werden (XIII, 208); das erfordert die Notlage und ist allgemeiner Gebrauch so. — Eine über das Menschenleben hinausgreifende Not hat hier ihre Stätte gehabt, und es soll dies durch die Worte: „C'est la faute de tout le monde“ motiviert werden (XIII, 584); eine „Kollektivschuld der Gesamtheit“ wird hier ausgedacht.

Für seine Technik bedeutungsvoll sind endlich in Zolas Werk diejenigen Manifestationen, in welchen die „âme des foules“ sich befreit, der Massenangriff des wütenden „peuple en marche“, von dessen fernem Gestampf die Erde bebt (XIII, 339), der in einer „complicité de tous“ (XIII, 367) die Gruben verheert, der Angriff der „brutes“, in denen das sonst schwerfließende Blut nach Monaten nun in Wallung gerät und rast (XIII, 402), der „branle“ der „cohue“, der Etienne aus seiner Taktik reißt (XIII, 502). Dazu das dräuende, visionär beseelte Gesamtmilieu des Voreux, der Grube, die Etienne

ein gefräßiges, böses Tier zu sein dünkt, das kauert, die Welt zu verzehren (XIII, 4), von dem die Luft „comme de grandes misères“ erfüllt ist (XIII, 6), über das der Wind klagend weht wie ein Schrei des Hungers und der Müdigkeit aus der Tiefe der Nacht (XIII, 9).

Alles in allem, das physische und soziale Milieu, mit ihrer subtilen Technik und künstlerischen Durchbildung, zusammengefaßt, bietet „Germinal“ ein Kollektivbild von gewaltiger Kraft und brutaler Häßlichkeit, ein Meisterwerk des naturalistischen „roman expérimental“. — Und doch ist auch hier die maßlose Übertreibung und Verallgemeineruug des beobachteten Gegenstandes zu verzeichnen.

14. „L'Oeuvre“ ist der Roman jenes Malers Claude Lantier, den Zola schon im „Ventre de Paris“ als radikalen Impressionisten gezeichnet hatte, indem er ihn aus dem Materialismus der Gemüsehallen eine neue, der Akademie und der klassischen Schablone trotzende Ästhetik des „Wahren“ ableiten ließ. Hier ist er als Ringer aufgefaßt, als Märtyrer seiner Kunstanschauung. Der Maler, der im „Ventre de Paris“ als ein harmloser Nachtbummler sich dem Milieu anpaßte, ist jetzt ein Genie, jedoch ein unvollständiges. Sein „Meisterwerk“ bringt er nicht zustande; seelische Leiden jeder Art werden ihm zuteil. Er begeht Selbstmord in seinem Atelier, nachdem er sich künstlerisch bankerott glaubt.

Sorgsam wird diesmal der — nachträglich ausgedachte — Vererbungsmakel seines Claude durch Zola begründet (XIV, 45). Es wird zu seiner Charakteristik mitgeteilt, daß ihm der moralische Verfall seiner Mutter Gervaise eine „plaie secrète“ im Herzen gewesen sei. Ihm äußert sich das „inconnu héréditaire“ dermaßen, daß er bald in glücklicher Schöpferkraft, bald zur totalen Unfruchtbarkeit verdammt ist (XIV, 59). Wenige Gramm Substanz, die ihm fehlen, haben ihn zur „impuissance fatale“ verurteilt, sind schuld, daß ihn der Rougon-Macquart eigentümliches „détraquement“ zu einem Wahnsinnigen macht (XIV, 327). — Während Zolas ehedem genannter Doppelgänger, der Romancier Sandoz, seine Frau und sein Haus ganz konventionell, mit unbedingter Vermeidung der Milieutechnik, charakterisiert sind, wird die Vererbungstheorie auch auf einige andere, minder wichtige Personen recht augenfällig angewandt (XIV, 407, 426). — Aus dem Milieu seiner provenzalischen Jugendjahre, aus den Schülerfahrten in die lachende Natur, aus dem Triefen reinen Wassers, aus der Sonne, die auf ihre Körper wirkte, wird Claudes und Sandoz' Frische und jünglingshafte Keckheit hergeleitet (XIV, 39). Im Gegensatz zu ihnen ist der Träger der Pariser Erfolge, der Claudes Technik für seine Machwerke ausnutzende Maler Fagerolles, „en vraie plante du pavé parisien“ auf-

gewachsen (XIV, 73) und hat eine Vorliebe für Geschöpfe desselben Milieus (XIV, 94). Der alte, berühmte Maler Bongrand, der Claude ehrt, ist der Sohn eines Bourgeois aus Bauernblut, das aber doch durch eine künstlerisch veranlagte Mutter verfeinert wurde (XIV, 105). Diesen Milieusilhouetten wären noch andere, ähnliche Charakteristiken beizufügen.

Über dem tragischen Schicksal, von dem Claude und seine Frau Christine heimgesucht werden, ruht näher und deshalb noch imposanter, eindringlicher als in der „Page d'amour" das Milieusymbol der Riesenstadt. Sie ist die „ville tragique", die Christine bei ihrer ersten Begegnung mit Claude in leuchtenden Blitzen sieht (XIV, 22). Das Bild der Stadt ist der Angelpunkt von Claudes Phantasieleben; ihren „vieux sol de combat", von dem eine Trunkenheit emporsteigt, hat er im ersten jugendlichen Tatendrange betreten (XIV, 90). „L'âme de la grande ville, montant du fleuve" ist mit Claude und seiner Geliebten von Anfang an; umhüllt sind sie beide von „toutes les tendresses qui avaient battu dans ces vieilles pierres, au travers des âges" (XIV, 127). Den riesigen Prospekt von Paris, „La Cité", die Quais und Brücken der Seine wählt Claude sich zum Vorwurf desjenigen Gemäldes, das er nicht fertig malt, an dem er scheitert. Zwanzigfach sieht er das Symbol der „Stadt", er bleibt bei dem Anblick, den sie an einem klaren Septembermorgen bot (XIV, 309); die künstlerische Darstellung dieses Symbols wird zur Unmöglichkeit. Er quält sich mit Versuchen, bis er seiner Manie zum Opfer fällt, bis er nachts im Wahnsinn sein Gemälde in ungeheuerlicher Weise entstellt. — Die ganze übrige Handlung mit ihren romantisch-lyrischen Motiven wird nur durch wenige Milieudaten genauer charakterisiert. — Christines instinktives Widerstreben gegen das krasse Licht und die Wahrheit von Claudes Aktgemälden wird darauf zurückgeführt, daß sie in dem wesentlich anderen Kunstbegriff einer eleganten Aquarellmalerei für Fächer erzogen worden sei (XIV, 136). Durch den Landaufenthalt ist Claudes Schaffenskraft verjüngt; er hat eine „fraîcheur de vision singulière", die ihm auf Jahre das „équilibre" zu verleihen scheint (XIV, 269), in Wirklichkeit jedoch ihm nur vorübergehende Gesundung verschafft; bald ist er durch die Nachwirkungen der Vererbung und durch das Milieu, das er sich schafft, und schließlich durch seine völlige seelische Vereinsamung endgültig gebrochen.

Das Milieu in „L'Oeuvre" ist nur in beschränktem Maße als artbildende Gesamtheit aufzufassen. Der Charakter der Künstlerkreise, der ganzen Gruppe und ihrer einzelnen Vertreter, wird in der Hauptsache individuell behandelt, weniger durch äußere Ein-

flüsse verständlich gemacht. Es wird nur gezeigt, daß die Anlagen bestimmter Personen von den Einwirkungen des sozialen Milieus (wie des Charakters der Stadt Paris und ihrer Bevölkerung) und den Gewohnheiten, Anschauungen, Suggestionen des von ihnen selbst geschaffenen Milieus beeinflußt werden. In „L'Oeuvre" handelt es sich nicht um reine Milieutypen, um „brutes", sondern um „fous", Zolas andere vorherrschende Menschengattung[42]); wenigstens klassifiziert sich als solchen Claude Lantier durch seinen Wahnsinn und tragischen Tod.

15. „La Terre", der Bauernroman, ist — obwohl man das mit gleichem Rechte bei „Pot-Bouille" hätte erwarten können — die Veranlassung gewesen, daß im Jahre 1887 einige der besseren „Zolaïsten" und Romanschriftsteller neben Zola zu öffentlicher Absage an den Meister von Médan geschritten sind. Nicht zu übersehen ist ferner ein zweites literarisches Faktum, der Aufschluß, den das Tagebuch der Goncourts über den Ursprung von „La Terre" gibt. Der erneute künstlerische Rückschritt ist offensichtlich. Die Eintragung, die für den wiederum ganz engherzigen Milieutheoretiker Zola bezeichnend ist, schildert, wie er zu Edmond de Goncourt kommt und ihn wegen seines Romans um Rat fragt: „Il aurait besoin de passer un mois dans une ferme, en Beauce . . . et dans ces conditions . . . avec une lettre de recommandation d'un riche propriétaire à son fermier . . . lettre qui lui annoncerait l'arrivée avec son mari, d'une femme malade, ayant besoin de l'air de la campagne . . . Vous concevez, deux lits dans une chambre blanchie à la chaux, c'est tout ce qu'il nous faut . . . et bien entendu, la nourriture à la table du fermier . . . autrement je ne saurais rien"[43]). Dennoch ist das Abbild der Beauce wenig im Sinne der Wirklichkeit ausgefallen. Es erschien klar, daß es Zola nicht auf Sozialpsychologie, sondern, wie die Figur seiner elendesten Kreatur, des bäuerlichen Tagediebes „Jésus-Christ" zeigt, auf unsachliche Brutalität ankam. Hierdurch ist jenes Schriftstellermanifest am meisten herausgefordert worden[44]).

Das Mitglied der Rougon-Macquart, um welches Zola die Vorgänge von „La Terre" gruppiert, ist Jean Macquart, den der Schlußband als „paysan, soldat, puis paysan" dem Stammbaum einzeichnet, während er in der Stammtafel von „Une Page d'amour" nur als

[42]) Siehe Lanson, p. 1050 ff.

[43]) Bd. VI, p. 288.

[44]) Siehe Brunetière, Le Roman naturaliste, p. 324 f., und Petit de Julleville, Bd. VIII, p. 231.

„soldat“ gegolten hat, seine Bauernnatur mithin jüngeren Datums ist. Er arbeitet nach „La Terre“ bei dem Gutsbesitzer Hourdequin, heiratet ein Bauernmädchen Françoise und wird, nachdem diese von ihrer eigenen Sippe geschändet und getötet worden ist, aus dem Bereiche der Bauern als der Fremde, der er ist, wieder ausgestoßen; beim Ende ist er zur Teilnahme am Kriege gegen Preußen gerüstet. Der wesentlichste Teil der Handlung jedoch ist der Streit der Bauernsippe selbst, die, nachdem sich der Vater Fouan durch Notariatsvertrag und gegen Alterspension seines Eigentumsrechtes begeben hat, ihn in verbrecherischer Weise umbringt. „La Terre“ ist der Zankapfel, „La Terre“ hat den Titel des Bandes bestimmt, der nur wenig noch an die großzügige Konzeption und Gestaltungskraft des „Germinal“ erinnert.

Sehr groß ist auch im Bauernroman die Zahl der Dokumente, durch welche die verschiedenen Personen aus dem Milieu charakterisiert werden sollen. Im Sinne der Handlung wird Jean Macquart ein anderes Gefühlsleben als den Bauern verliehen. Er ist ein „gros garçon tendre“, ein Städter, der angesichts des Landes Glücksempfindungen hat und bei den sentimental-süßen Versprechungen der Flugschrift „Jacques Bonhomme“ ins Weinen gerät (XV, 80); die sieben Jahre seiner Militärzeit haben ihn der Säge entwöhnt (XV, 90), die er vorher als Tischler handhabte; dem Acker wendet er seine „lenteur sage“ zu, das „Zugochsentemperament“, das er von seiner Mutter hat (XV, 91). Darum hetzt der Bauer Buteau, sein Feind, gegen den „menuisier manqué qui s'est fait paysan, parce que, bien sûr, il avait à cacher quelque sale affaire“ (XV, 278). Er ist der Troupier, der den italienischen Feldzug mitgemacht hat; nur Unheil birgt für ihn das Land (XV, 433). Ähnliche Beziehungen hat zu den Bauern, die ihn hassen oder verachten, der bürgerliche Landwirt Hourdequin, dessen Ahnen seit drei Jahrhunderten die „souche paysanne“ verlassen hatten (XV, 87), der dem Lande mit einer beinahe intellektuellen Leidenschaft zugetan ist (XV, 99). — Dem Bauernmilieu assimiliert hat sich der Notar Maître Baillehache, der die Schwerfälligkeit, die List, die langsame Sprache seiner Klienten angenommen hat (XV, 19); der Landarzt Finet denkt wie die Bauern selbst (XV, 112). Dem ländlichen Milieu abtrünnig werden ein Bauernjunge, der sich einen städtischen Beruf sucht, unter „désertion de la culture“, und der betrunkene Tagedieb „Jésus-Christ“, der den Acker preisgibt und auf seine Bauernexistenz verzichtet (XV, 325). Vom brutalsten Bauernstamm indes, wie der landfremde Beobachter Emile Zola ihn verstand, sind von Fouans Kindern Fanny, obwohl sie noch nicht wie die Männer durch die

„rude existence au grand air“ verhärtet (XV, 26), und jener Buteau, der von der Sucht nach „la terre“ bis zum Morde besessen ist.

Diesen abstoßenden Milieucharakter zum Artcharakter zu prägen, hat sich Zola im ganzen bemüht; doch ist er darin doktrinär-schematisch und pessimistisch, wie seine unvollständige, falsche Milieuauffassung begreifen läßt. Exakte und falsche Details vermengen sich. — Der krumme Gang des alten Fouan wird milieuphysiologisch aus seiner Gier nach der Erde, in die er zurückkehren möchte, erklärt (XV, 17). Nach der Teilung der Güter wird Fouan, dem die Erde entzogen ist, körperlich schwach und sinkt in sich zusammen, indessen Buteau sich noch kräftiger entwickelt (XV, 311). Als der Alte vor dem Notar verzichtet, heißt es: „Il avait aimé la terre en femme qui tue et pour qui on assassine“; sie ist ihm mehr als Weib, Kinder, als alles Menschliche gewesen (XV, 20). Wie eine „végétation entêtée et vivace“ haben die Fouan jahrhundertelang auf dem Boden der Beauce gewuchert (XV, 30), und gleich ihnen ist der Charakter der Bauern ringsum „froid et réfléchi“, wie es die beständige Arbeit notwendig macht (XV, 35). Ein „vrai terrien“, wie Buteau ist, kennt von der Welt nur den flachen Horizont, Orléans und Chartres (XV, 70). Gleichgültig und undankbar ist die Erde, sie erhitzt sich trotz aller Liebe nicht; um kein Körnchen größer ist darum die Ernte, die sie hervorbringt (XV, 79). Über sich fühlt der Beauceron wie Buteau, der dem Gerichtsvollzieher weicht, nur eine dunkle Macht, die er haßt, den Staat, die „feignants de bourgeois“ (XV, 331). Feiger Aberglaube wieder, welcher Buteaus Frau zum Mord an ihrer Schwester Françoise treibt, abergläubische Furcht spukt in den Knochen der Rasse (XV, 442). Jedoch so zäh ist die bäuerliche Blutsgemeinschaft, daß selbst Françoise ihren Gatten Jean an die Familie verrät, daß sie ihn nicht liebt, ihn verabscheut, weil der Zugewanderte nicht denkt wie die Eingeborenen (XV, 434), und daß sie sterbend ihm die Mörder hehlt, während ihr Auge den alten Fouan sucht, dem es das Geheimnis erzählt, „des choses que la famille seule devait savoir“ (XV, 448).

Symbolisiert erscheint der Schauplatz dieser Dinge, der Acker, auf den wie in einer religiösen Ekstase die Bauern den Regen strömen sehen, der das Wachstum der grünen Halme segnet (XV, 202). Indessen wird diese Symbolik niemals als Totalität dichterisch; es fehlt das Visionäre des „Germinal“.

Da Zolas Vorstellungen diesmal offenbar unzulänglich gewesen sind, so ist er dem Milieu des Ackerlandes und dem hieraus resultierenden Charakter des Bauernvolkes nicht gerecht geworden; somit ist eines der wichtigsten Kapitel seines kulturpsychologischen Werkes,

wie schon das Urteil seiner bisherigen Anhänger erkennen läßt, sehr zum Nachteile des Ganzen ausgefallen.

16. „Le Rêve“, der auf diesen krassen Roman der niedrigsten Leidenschaften folgt, ist unmittelbar auf Rechnung der gegen Zola gerichteten Schriftstellerkundgebung zu setzen. Er war bestrebt, sich von der Anklage der Kotmalerei nunmehr durch eine sentimentale Phantasiegeschichte, etwa im Stile Ohnets, zu befreien. „Le Rêve“ huldigt scheinbar der katholischen Mystik, doch ohne über die materielle Schilderung der Kultusobjekte hinauszukommen, ohne jegliche Verinnerlichung. Der polternde Widersacher der Romantiker, des eigenartig bedeutenden Barbey d'Aurevilly, den er in „Mes haines“ als „hysterischen Katholiken“ beschimpfte, ist hier sich selbst untreu geworden. Dazu ist von der Phantastik des „Abbé Mouret“ keine Spur mehr zu finden. In einem öffentlichen Briefe behauptet Zola von diesem Roman, er habe als eine „expérience scientifique“ zu gelten, er beansprucht also für ihn denselben „wissenschaftlichen“ Wert wie etwa für „Nana“. Die Handlung ist kurz diese: Angélique, ein Kind aus der Rougonschen Familie, lebt unter dem Schutze der Kathedrale wie eine kleine Heilige, mystisch-sentimental und träumerisch; sie liebt den wunderschönen Sohn eines Kirchenfürsten vom ältesten Adel, wird mit ihm in erhabener Feier getraut und sinkt — schon vorher dessen bewußt, daß sie im höchsten Augenblicke ihres Glückes sterben wird — nach der Vermählung entseelt zusammen.

Der Vollständigkeit wegen ist auch dieses vom Vererbungs- und Milieutheoretiker der „Rougon-Macquart“ in den Zyklus eingeschmuggelte Werk zu betrachten. Auch bei der Heldin, die er sonderbarerweise der Madame Sidonie, der kupplerischen Schwester Saccards aus „La Curée“, als Tochter andichtet, soll sich die „flamme héréditaire“ entzünden (XVI, 64); sie spürt ihr Findelkind-Halsband noch später als Schande (XVI, 245). Auf die „feux héréditaires que l'on croyait morts“ wird angespielt (XVI, 261). Die Milieucharakteristik, der Vergleich ihrer Eigenart mit der sozialen Entwicklung der Rougons, wird für Angélique nicht unternommen, jedoch wird sie ein in den „sol mystique“ des Domgartens umgesetztes Pflänzchen genannt (XVI, 27); es wird gesagt: „Le milieu si calme, cette petite maison endormie à l'ombre de la cathédrale . . . favorisait l'amélioriation lente de ce rejet sauvage“ (XVI, 26, 27). Dagegen, heißt es, wären im Heimatboden gewiß die schlechten Anlagen zum Vorschein gekommen (XVI, 93); das heilige Leben, die heilige Umgebung haben der Tochter der Sidonie täglich „un peu du sang de ses veines“ verändert (XVI, 267). — In dieser sonderbaren Abartung

eines Milieuromans wird von Zola sogar zweimal die „complicité“ der Dinge eines Zimmers, der Bäume und Steine berührt (XVI, 226). — Der Titel „Le Rêve“ zielt darauf hin, Angélique als Geschöpf ihrer Abgeschiedenheit zu zeigen, sie dadurch seelisch zu erklären, sie, die im „pays surnaturel“ (XVI, 38 f.) der Legenden sich aufhält, im Paradies (XVI, 71), „en recluse“ (XVI, 205). „Le milieu était entré en elle“, proklamiert Zola über die Stube des Mädchens, inmitten süßlicher Deklamationen (XVI, 267). Auch die Partien, womit das sentimentale Werk eine Zeitlang gefesselt hat, die Symbolik der Kathedrale, die „alles erklärt, alles gebiert und alles bewahrt (XVI, 21 f.), die lebt“ (XVI, 83), sind nicht hoch zu bewerten, weil jene von Victor Hugos ungeheurer Symbolik der Notre-Dame, die Vorbild gewesen sein muß, gar zu sehr abstechen.

Das willkürliche Unternehmen, mit unzulänglichen Mitteln die Heldin, welche die Trägerin eines erblichen Makels sein soll, durch das Milieu, in dem sie aufwächst, als heiliges Wesen, als Geschöpf dieses Milieus selbst zu erklären, zeigt so recht, wie Zola die Anwendung der Milieutheorie ohne einen zwingenden Grund auf die Spitze getrieben hat, ein Verfahren, das er noch im „Docteur Pascal“ (XX, 132) rechtfertigen will.

17. „La Bête Humaine“, der Eisenbahnroman, ist wiederum in echtester Zola-Manier gehalten, die diesmal in die Art des Kriminalromans hinüberspielt (wie ihn die Feuilletons der großen Pariser Zeitungen pflegen). Der Held ist jener Bruder des Claude und Etienne Lantier, von dem noch in „Germinal“ keine Spur war, und der zwischen beide dem Alter nach eingeschoben worden ist. Jacques Lantier, der ursprünglich mit Etienne identisch war, ist jetzt von ihm losgelöst, hat seine besondere Mission. — In der „Bête humaine“ mordet der Eisenbahnbeamte Roubaud im Schnellzugscoupé den Präsidenten Grandmorin, der seine Frau Sévérine zur Maîtresse gehabt und mit dem Posten für Roubaud und Zuwendungen belohnt hat; Roubaud, der bisher ahnungslos war, zwingt Sévérine, ihm beim Morde zu helfen. Jacques Lantier hat von dem Bahngelände aus in der Nacht den Mord erblickt; das macht er sich zu nutze. Er wird der Geliebte Sévérinens, die während der erfolglosen Untersuchung vor seiner Anzeige zittert; in Lustmordanwandlung ersticht er sie. Roubaud wird nunmehr fälschlich als an diesem Morde beteiligt verurteilt. Jacques wird nicht entdeckt, jedoch von seiner Lokomotive durch den Heizer, mit dem er ringt, hinabgestoßen, wobei beide ihren Tod finden. Ohne Führer saust die einen Militärzug ziehende Lokomotive auf der Bahnstrecke unaufhaltsam dahin.

In dieser übermäßig grauenhaften Handlung erfüllt auch der Theoretiker Zola weit besser seine psychologische Aufgabe, als in „Le Rêve" festzustellen war. Weil er als „Mörder" (der ursprünglich nur Etienne war) auftreten soll, wird jetzt auch für Jacques die „fêlure héréditaire" ausgedacht, durch welche er in willenlosen Momenten der „wütenden Bestie", dem Morddämon, zu gehorchen veranlaßt wird (XVII, 58); die Motivierung ist nur eine problematische: „Cela venait-il donc de si loin, du mal que les femmes avaient fait à sa race, de la rancune amassée de mâle en mâle, depuis la première tromperie au fond des cavernes?" (XVII, 59). Er überlegt, ob er seine mordlustigen Hände von einem andern habe, von einem Ahnen aus der Zeit, wo der Mensch im Walde die Tiere erwürgte (XVII, 262). — Eine Milieucharakteristik, nicht eine Charakteristik durch die Vererbung, wird für den ersten Mörder, den aus blinder Eifersucht handelnden, beigebracht, für die „brute" Roubaud, der auf das Opfer seiner Wut mit plumpen Händen losschlägt, als ob er noch wie früher Eisenbahnwagen schöbe (XVII, 20), mit seinen „doigts gourds d'ancien ouvrier" (XVII, 23.) An demselben Roubaud und der Krise in seinem Schicksal wird die Veränderung des Charakters durch Milieuwechsel gezeigt. In Paris, im unbekannten, gefahrvollen Milieu, wird urplötzlich der Verdacht geboren, der ihm in seinem Wohnorte Le Havre niemals aufgedämmert war (XVII, 6), und als Roubaud nach der Mordtat auf dem Bahnhofe von Le Havre seinen Dienst wieder versieht, gibt ihm der gewohnte Horizont, der alltägliche Mechanismus seine Gleichgültigkeit wieder (XVII, 75). — Demonstriert wird die Milieuwirkung in zufälligen, an vergangene Begebenheiten erinnernden Objekten, durch ein Geschenk der Sévérine, welches Roubaud wieder in die Hand bekommt, mittels dessen die Geschichte seiner Ehe sich vor ihm abrollt (XVII, 5). In der gleichen Stube wähnt Sévérine die tragische Szene mit ihrem Manne noch einmal zu erleben, und von der „excitation croissante" dieser Tatsache wird sie verleitet, Jacques den Mord zu bekennen (XVII, 244): „Les choses autour du lit prenaient des voix, contaient l'histoire tout haut" (XVII, 246). Als Jacques nach dem Eisenbahnunglück verwundet in dem Landhause Grandmorins liegt, das ihm immer unheilvoll dünkte, glaubt er zu verstehen: „Ce ne pouvait être que cela; il allait sûrement y mourir" (XVII, 347). Es ist das Milieu, das ihn zum Mörder macht. — Ein psychologischer Milieudeterminismus endlich waltet nach dem Morde am Präsidenten zwischen Roubaud und Sévérine, in ihrem Zimmer, unter dessen Sparren Uhr und Börse des Toten versteckt sind: „Tous les germes de malaise, l'argent caché, l'amant introduit, s'étaient développés,

les séparaient maintenant, les irritaient l'un contre l'autre." Mit dieser Entwicklung hat Zola das schauerliche Motiv seiner „Thérèse Raquin" wiederholt.

Großzügig ist ferner die Eisenbahnsymbolik, die Zola in der „Bête humaine" erreicht hat, und die neben den Überlieferungen von „Germinal" durchaus bestehen kann. Alle technischen Einzelheiten des Eisenbahnbetriebes sind symbolisiert. So hat Zola auch die metallene Maschine beseelt, die Lokomotive „Lison", die sein Jacques Lantier wie eine Geliebte kost, damit sie glänze (XVII, 54), die als eine „personnalité" ihr organisches Leben hat (XVII, 163), eine Seele, von der sie nach der Reparatur einen Teil verliert (XVII, 287), bis sie bei der Entgleisung krepiert, in der „fin tragique" eines Luxustieres, das mitten auf der Straße stürzt (XVII, 335). An diese Personifizierung schließt sich der Konzeption nach auch Zolas grandioses Schlußsymbol an, die Windsbraut der entfesselten Lokomotive, die Malaunay, Maromme, Rouen, Sotteville, Oissel, Pont de l'Arche überrollt, eine zischende Bestie, eine Halluzination in Rauch und Flammen, beim Läuten aller Telegraphen; drin im Zuge das Kanonenfutter, die lärmenden, betrunkenen Soldaten, taumelt sie dem Abgrund entgegen (XVII, 415). — Daß durch diese Darstellung das Faktum symbolisiert werden soll, daß die französische Armee, beim Auszuge in den Krieg, ins Verderben rennt, daß das Kaiserreich stürzt, ist augenscheinlich; der Verfall ist unaufhaltsam, der Zusammenbruch rückt näher und näher. Ein derartiges Phantom aber hat Zola von da ab nicht mehr dargestellt.

18. „L'Argent." Dem treibenden Faktor des wirtschaftlichen Lebens ist, noch vor Toresschluß, der nächste Roman der langen Serie zugedacht. Nach dem Taumel der „Bête humaine" hebt hier die kleinliche Not der Milieuschilderung an, die Zola im Börsenroman ebenso schwer wurde als bei „La Terre". Nach dem Goncourt-Tagebuche[45]) hat er darüber geklagt: „Puis l'argent, c'est tellement vaste que je ne sais par quel bout le prendre . . . et les documents de ce livre, pour les trouver, pour savoir où il faut frapper, je suis embarrassé plus que jamais je ne l'ai été . . . Ah, je voudrais en avoir fini de ces trois derniers livres." Mit dieser Entstehung muß man sich, um das Tempo des Börsenromans zu begreifen, der Beschaffenheit der Zolaschen Kunst erinnern, die Weigand (im oben genannten Essay) mit folgenden Worten bezeichnet hat: „Verleiht Zola seinen Personen eine Leidenschaft, so stürmen sie

[45]) Bd. VIII, p. 140.

als das Spiel blinder Kräfte vorwärts, wie halbe Automaten, mit gleichmäßig wiederkehrenden Gesten.“ [46])

So sind die Menschen in „L'Argent“. Einmal wollte Zola zeigen, wie das Geld, die kapitalistische und Spekulations-Erwerbssucht, und das Milieu des Geldes auf die Massen einwirkt. Dann aber auch war es seine Absicht, als technische Spezialität den interessanten Mechanismus des Geldverkehrs aufzudecken und wie stets seine durch Studien nun doch erworbenen Fachkenntnisse künstlerisch zu verwerten.

Eine leitende Rolle ist hier wieder dem aus „La Curée“ bekannten skrupellosen, goldhungrigen Spekulanten, Aristide Rougon, genannt Saccard, zugedacht, dessen durch die vererbten Qualitäten bedingte Leidenschaften keine Grenze der Befriedigung kennen. Dieser gründet nach dem Mißlingen seiner früheren Unternehmungen, vorgeblich zu Gunsten des Katholizismus und zur Förderung der Orientpolitik, eine Bank im größten Maßstabe; sie ist für die Schwindelinstitute des zweiten Kaiserreiches typisch, welche sich unter dem Deckmantel nationaler Interessen und überseeischer Aktionen mit Geschäften zweifelhafter Natur befaßt haben sollen. Jener verrennt sich förmlich in die Manie, den Geldmarkt Frankreichs entgegen dem jüdischen Börsenfürsten Gundermann und dessen Baissering durch Hausse zu beherrschen. Doch schließlich muß alles zusammenbrechen, da es auf schwindelhaften Grundlagen aufgebaut ist. Eine Menge von Existenzen werden vernichtet.

Es braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden, daß auch in diesem — übrigens durch lebhafte Handlung hervorragenden — Roman die Einzelbeschreibung, die das Milieu herstellt, an erster Stelle steht und die Vorgänge, soweit sie für die Entwicklungsgeschichte der Rougon-Macquart eine Rolle spielen, zurückdrängt. Auch die Hauptperson neben Saccard, die als seine Geliebte eines Zufalls, als seine Freundin und Mitarbeiterin vorgeführt wird, Madame Caroline, deren Bruder, der Ingenieur Hamelin, durch Saccards Ruchlosigkeit um Geld und Ehre betrogen wird, die dem Brutalen jedoch nichts nachträgt, ist sehr farblos. Die wesentlichste Rougon-Macquart-Episode aber, Victor Rougon, ein bis dahin unbekannter Bastardsohn Aristides, der sich als Ungeheuer entpuppt, ist von burlesker Unwahrscheinlichkeit, zu sehr die nachträgliche Konstruktion, etwa wie Octave Mouret, verratend.

Gleichwohl wird diese Episode als Vererbungs-Paradigma benutzt. Über Saccard selbst werden hier keine Vererbungsdaten

[46]) p. 291. — Vergl. auch Pellissier, G., Essais de litt. contemp., p. 199 ff.

mehr gegeben. Nur das eine Allgemeine gilt für ihn, daß, gemäß den in der Vorrede des Gesamtwerkes ausgesprochenen Intentionen die Personen aus den „tempéraments“ „selon les milieux“ zu erklären, seine Handlungsweise durch den Charakter des — teilweise selbstgeschaffenen — Milieus verständlich wird. Seine Persönlichkeit ist somit gegen „La Curée“ unverändert. — In seinem Sohne, der Mißgeburt, den Madame Caroline in einem verpesteten Armuts- und Verbrecherquartier aufliest, stellt diese schaudernd die Ähnlichkeit des zwölfjährigen „Mannes“ mit Saccard fest (XVIII, 161). Selbst in diesem Ungetüm aus der „Cité de Naples“, sind die „appétits exaspérés de sa race, une hâte, une violence à jouir“ ausgeprägt, und sie sind durch das Banditenmilieu verschärft (XVIII, 168 f.). Nicht nur körperlich ist er dem Vater ähnlich, auch in gewissen Instinkten; dieselben zügellosen Triebe wie bei diesem zeigen sich auch bei ihm (XVIII, 407), und als Verbrecher, das Messer in der Faust, wird der Entronnene laut Zolas Vererbungsprognose in der Vorstadt umherstreifen (XVIII, 419); sein Weg führt „à l'inconnu de l'échafaud“. — Saccard seinerseits wird von neuem als Milieuprodukt, als Repräsentant des Kaiserreiches, charakterisiert, das ihn gemacht hat, und das ihn, den eine Zeit lang Schiffbrüchigen, nicht fallen lassen kann; es ist der Boden, in dem dieser Baum wurzelt (XVIII, 6).

Auch in „L'Argent“ tritt die Zeichensprache des schwindelhaften Milieus, die in „La Curée“, „Nana“ zu vernehmen war, hervor. Die Firmenschilder und verdächtigen Läden um die Börse, die Menschen, die dort lauern, wie auf Beute erpicht, deuten auf das Spekulationsmilieu hin (XVIII, 20). In das alte, feuchte, schwarze, von Bäumen beschattete Hôtel Orviedo wird die Saccard-Bank gelegt; sie erborgt sich den Sakristeidampf dieses aristokratisch-pietistischen Milieus (XVIII, 148), bis sie, unverschämter geworden, darauf verzichtet, und ein Neubau von opernhaft frechem Pomp ersteht (XVIII, 250). — Von psychologischer Begründung sind in „L'Argent“ nur diejenigen Stellen zu nennen, die von den Stimmungen der Madame Caroline Kunde geben sollen, der beruhigende Einfluß, den in ihren Zweifeln die linde Dunkelheit der großen Bäume des Gartens auf sie ausübt (XVIII, 277), die Überreizung ihrer Seele, deren sie sich in der Epoche der wilden Spekulation, des „milieu surchauffé où elle vivait“ nicht erwehren kann (XVIII, 287), ihre Tröstung, als sie nach der Katastrophe an einem Wagen mit Lilien und Giroflées vorbeikommt, ein Frühlingsodem sie anweht, und der „flot de joie“ in ihr wieder steigt (XVIII, 442).

Alles übrige ist systematisch, jedoch ohne die Symbolisierung des wirtschaftlichen Milieus im „Bonheur des Dames“ zu übertreffen,

dem Börsensymbol dienstbar gemacht. Die Börse umschleicht Saccard wie eine Geliebte, aus deren Alkoven er verjagt ist (XVIII, 15); im Börsensaal entscheidet sich der Kampf, den Saccard unter dem glückverheißenden Goldklingen der nahegelegenen Wechselstube unternommen hat (XVIII, 83). Die Wände sind vom Schweiß der Spieler und Diebe befleckt (XVIII, 330); leise spricht man nach Beginn der Baisse im Saal wie in einer Krankenstube (XVIII, 361); der Saal wird eine Kloake, die von zerrissenen Schlußzetteln trieft (XVIII, 366), und als Madame Caroline im Sonnenuntergang des Wintertages die Börse erblickt, ist es ihr, als hänge daran eine rote Wolke von Flammen und Staub, wie sie über einer erstürmten Stadt schwebt (XVIII, 402). — Der „suprême coup de démence", der Spekulationsrausch des Weltausstellungsjahres ist vorbeigegangen (XVIII, 253), und Leichen decken das Feld der napoleonischen Hochfinanz, die Zola, indem er nur etwas zu phantastisch sie sich vergegenwärtigte, an den Pranger gestellt hat. Auch in „L'Argent" wird in einer Episode hinter Saccards Parvenufigur sichtbar, nachdem sie in „Nana" durchgehechelt worden, die Gestalt Bismarcks, des künftigen Zertrümmerers des Kaiserreiches. Damit wird auf das groß gedachte Finale seiner Geschichte, auf den Zusammenbruch, präludiert.

19. „La Débâcle", die von Zola 1892 veröffentlichte Geschichte des deutsch-französischen Krieges, welche seitdem durch „Une Epoque", den prägnanteren Romanzyklus der Brüder Paul und Victor Margueritte, überholt worden ist, zeigt den Dichter wiederum in der Abnahme der Schöpferkraft. Mit Recht urteilt Lanson kurz und bündig: „Grand sujet, œuvre manquée. Toute l'émotion est dans la matière: et pour preuve, qu'on relise les plus ordinaires correspondances des journaux de 1870, on sera tout aussi douloureusement empoigné."[47]) Zu zitieren ist ferner, als Aufschluß über die Entstehung, Zolas Wort im Tagebuch der Goncourts (1891): „Après l'Argent, oui, viendra la Guerre, mais ce ne sera pas un roman, ce sera la promenade d'un monsieur à travers le Siège et la Commune."

Daraus ist eine Kombination mehrerer Motive geworden mit zwei Helden — wenn man in der Massenatmosphäre und unindividuellen Gebundenheit dieses Kriegesromans jene als Helden aufzufassen hat: Jean Macquart, der jetzt ganz als der „soldat" erscheint, der er im Stammbaum der „Page d'amour" war, und als jener „monsieur", dessen Abenteuer allerdings nicht mehr ein Spaziergang

---

[47]) Hist. de la litt. française, p. 1054.

sind, der Freiwillige Maurice Levasseur. Der Ausschnitt des Krieges, den Zola zeigt, ist zuerst der Anfang im Hochsommer, in den Wochen von Weißenburg und Wörth, dann vor allem die mehrtägigen Kämpfe um Sedan. Schließlich werden im letzten Drittel zwar die Belagerung von Paris und die Commune-Rebellion, die Maurice, der Kriegsgefangenschaft mit Jean entflohen, aber ohne diesen als Soldat der roten Revolution mitmacht, veranschaulicht; indessen ist dieser Teil übers Knie gebrochen, hastig, unklar, und er eilt einer ganz falschen, weit vom Ziele abirrenden Lösung zu, daß nämlich Jean Macquart, der bei den Regulären gegen die Commune kämpft, ahnungslos seinem Freunde Maurice die Todeswunde beibringt.

Die hauptsächliche Wirkung, an der dem Romanschrifsteller Zola gelegen war, ist die Auseinandersetzung mit der in den Pariser Zeitungen, in allen Briefen u. s. w. bekundeten chauvinistischen Auffassung, das Unglück Frankreichs sei durch den „Verrat" der Generäle herbeigeführt worden. Zola, der Nachrichter des Napoleonismus, widerlegt diese Meinung nicht — trotz seiner bisherigen Negierung der Verantwortlichkeit des einzelnen; ja er läßt sie sogar für den noch immer zweifelhaften Fall des Marschalls Bazaine gelten. Jedoch versucht er nach altem Milieuschema, die allgemeine Immoralität, Schlaffheit, Frivolität, die Flucht vor der Verantwortung psychologisch aus der politisch und sozial morschen Zeit zu erklären, den vollkommenen Verfall der französischen Nation darzustellen, sowie er als dessen Inkarnation beständig vor und während der Schlacht von Sedan das fahle Antlitz des Kaisers zeigt, der durch und durch krank ist, sich rot schminkt, um seinen Zustand nicht zu offenbaren, der, weil er, der Morsche, den Kanonendonner nicht hören kann, weinerlich die Hissung der weißen Fahne befiehlt, und dessen aufdringlicher Troß mit dem vielen Silberzeug die hungernden, erschöpften Soldaten zum Zorn reizt, bis nach der Niederlage alle Disziplin weicht, und die Generäle ausgepfiffen, beschimpft, verjagt werden.

Diejenige Milieucharakteristik, auf welcher Zola seinen ganzen Roman begründet, widmet er dem Verhältnis zwischen Maurice und Jean, dem Intellektuellen und dem Bauern, die sich zuerst mißtrauen, bis durch die Macht des Kriegsmilieus, das die sozialen Unterschiede aufhebt, innigste Freundschaft zwischen ihnen gestiftet wird. Die „inimitié d'instinct", die „répugnances de classe et d'éducation", welche sie trennt und sich bis zum physischen Übelbefinden steigert (XIX, 20), wird aufgehoben. Erschüttert durch ihr gemeinsames Leiden duzen sie sich; in heftigem Liebebedürfnis erkennt

Maurice den Bauern, den er zuvor verfluchte, als seinen Bruder an (XIX, 100). Der „Bourgeois“ Maurice, der böse Jahre hinter sich hat und geistig überbildet ist, in dem das Blut der Sieger von der „Grande Armée“ müde wurde (XIX, 390), wird durch Frankreichs Untergang vernichtet. Jean aber ist nach Zola jetzt die bäuerliche Kraft, die über die Niederlage hinwegkommt; während er in „La Terre“ als Landfremder dargestellt wurde, ist er jetzt „du vieux sol obstiné et sage, du pays de la raison, du travail et de l'épargne“ (XIX, 392). Er kann seine dunklen Gefühle für Maurice, der ihm das Leben rettete, als ein „paysan resté près de la terre“ nicht in Worten äußern (XIX, 445). Typisch für die historische und soziale Entwicklung Frankreichs in der Kriegszeit vollzieht sich im Schicksal beider die Vernichtung des überkultivierten Paris, das noch den „coup de démence“ des Weltausstellungsjahres (1867) in „L'Argent“ hat, und die Einsetzung des „bon sens et de l'ignorance“ als Bürgen einer besseren Zukunft, das Fortbestehen der Stärke derselben Provinzen, die Zola in „La Terre“ pessimistisch beschimpfte (XIX, 586). Darum verlangt der Bauer Jean nach Frieden, er will wieder arbeiten, erwerben, „se refaire du sang“ (XIX, 600). Er, der Mauricens Leben vernichtet, ist der gesunde, vernünftige, der Erde nahe Teil der Nation; er beseitigt die unheilvolle vererbte Haupteigenschaft der Rougon-Macquart, „la partie folle, exaspérée, gâtée par l'Empire, détraquée de rêveries et de jouissances“ (XIX, 630); seltsamerweise ist ein Macquart der Verbesserer und ein bis dahin unbekannter Levasseur der Vernichtete. So geht Jean wieder an seine Arbeit; er, der niederste, schmerzensvollste Mensch — eine neutestamentliche Lobpreisung, die wieder mit „La Terre“ schlechterdings sich nicht verträgt — hat in Zukunft die „grande et rude besogne de toute une France à refaire“ (XIX, 636).

Mit diesen Beziehungen der sozialen Milieus ist der Milieudeterminismus des Schicksals der einzelnen Menschen verbunden. — Der überreizte Bourgeois Maurice duldet im Kriegslager das „compagnonnage brutal“, fügt sich der unangenehmen Notwendigkeit des Zusammenlebens (XIX, 83). Über Kultur und Klassen siegt das „commun besoin d'assistance“ im Angesicht der drohenden, feindlichen Natur (XIX, 149). Anderseits wird Jean, der Maurices Schwester Henriette ehrerbietig liebt, durch das Übermaß physischer und moralischer Leiden verfeinert; er ist leichter, hat neue Ideen (XIX, 491). Indes er in seinem Beisammensein mit Henriette sich höher entwickelt hat („haussé“), wird sie noch demütiger, sanfter durch ihn (XIX, 510). Im letzten Teile hat Zola sodann versucht, die fanatische Teilnahme seines Maurices an der Commune durch den Milieufatalismus des

durch die Belagerung halbirrsinnigen Paris zu erklären; diese Umgebung macht aus ihm, dem Akademiker, „un être d'instinct, retourné à l'enfance, sans cesse emporté par l'émotion du moment“ (XIX, 572); die Luft ist „vicié par tous les germes de folie“ (XIX, 581); ihr muß auch der ehemalige Freiwillige von Sedan verfallen. — Der Einfluß des zufälligen Milieus endlich äußert sich an dem Bourgeois Delaherche, der in Bazeilles vor der Schlacht in seinem Hause sich verschanzt, mit einem Schnellfeuer den Feind erwartet, und dessen Vorsicht „de petit bourgeois raisonnable“ von der verheerenden Woge des Krieges weggespült ist (XIX, 224).

Große Vorzüge, die mehr als diese nicht zu überschätzenden Details bedeuten, gewinnt der Autor für die Schilderung aus der Symbolisierung des Milieus, welche für manche eindrucksvolle Szene gelingt. Wie in der Einleitung des „Germinal“, in der symbolischen Atmosphäre des Voreux, streifen auch im Kriegsroman über den Lagerplatz des Regiments plötzliche Windstöße, „chargés d'angoisse“; der Himmel ist bedrückend, ein Schauer geht um (XIX, 2). Unter dem dunklen Himmel wird ein Schrei hörbar, von dem man nicht weiß, ob er die Klage eines Nachtvogels, eine „voix du mystère, venue de loin, chargée de larmes“ ist; das ganze Lager zittert (XIX, 19). Die Stadt, durch die marschiert wird, ist entvölkert, die Häuser sind dem Winde offen, selbst die Katzen sind entflohen „dans le frisson de ce qui allait venir“ (XIX, 39). In Sedan stehen die Artilleriegeschütze unbewacht; unnütz, dumpf, schlafen sie in den öden Gassen den Schlaf des Vergessens (XIX, 255). Symbolisch fährt auf dem Schlachtfelde der Bauer fort, hinter seinem Schimmel und seiner Egge zu arbeiten; das Leben der unempfindlichen Natur stellt sich wieder her: „Pourquoi perdre un jour? Ce n'était pas parce qu'on se battait que le blé cesserait de croître et le monde de vivre“ (XIX, 325). Für die Menschen aber wächst aus dem Schlachtfelde blutige Saat, „d'effroyables moissons“, die Saat des Haders und des Todes für die streitenden Rassen (XIX, 539 f.). — Recht eindringlich hat der Dichter Zola in „La Débâcle“ auch die „âme des foules“ erfaßt. Im französischen Heere tut, ohne daß die einzelne Truppe, der einzelne Mann sich des Grundes bewußt ist, die Entmutigung ihr Werk; die Ahnung der wahren Situation erwacht in den „cerveilles épaisses“ (XIX, 110). Die fliehende Henriette wird wie alle die vielen „une chose, une épave roulée, charriée dans un piétinement confus de foule“ (XIX, 297). Durch einen bloßen Schub am äußersten Ende der Truppen macht auch Maurice die Gebärde des Zurückweichens mit; er fühlt sich der Panik unterworfen (XIX, 303). Zuletzt ist von Zola mit solchen Mitteln die

moralische Epidemie in der Hauptstadt geschildert (XIX, 593). — An einer Stelle, in der Beschreibung der Kanone des Artilleristen Honoré, dem sie eine „bête aimée“ ist, wie es dem Mechaniker Lantier seine Maschine war, wird auch die Milieusymbolisierung und Personifizierung des toten Gegenstandes wach. — Umsomehr trifft für andere Partien das absprechende Urteil Lansons zu. Der Roman „La Débâcle“ hat nur durch das politische Interesse, das er begreiflicherweise erregte, die höchste Auflagenzahl aller Einzelromane erreicht.

Als Abschluß des Ganzen kann, wie gezeigt, die Geschichte des Bauern Macquart gelten, dessen pathologisches Erbteil durch die Milieus, in denen er der Reihe nach lebt, völlig absorbiert wird. Von ihm, dem gesundeten Macquart, wird, ähnlich wie es im Epilog von dem „enfant inconnu“ der Rougons als wahrscheinlich hingestellt wird, nach der „débauche“ des Empire die Regeneration Frankreichs erwartet.

20. „Le Docteur Pascal“, die wissenschaftliche Vollendung des Zyklus, der Roman derjenigen Figur, die Zola schon längst in der „Fortune des Rougon“ und in „Abbé Mouret“ als medizinischen Archivar der Familie dargestellt hatte, muß unserem Autor große Mühe bereitet haben, da die Konzeption eine sehr schwierige gewesen ist. Nach dem Goncourt-Tagebuche (1892) hat er darüber sich ausgesprochen: „... Au fond le livre qui me parle, qui est un charme pour moi, c'est le dernier (Pascal) où je mettrai en scène un savant... Ce savant, je serais assez tenté de le faire d'après Claude Bernard, avec la communication de ses papiers, de ses lettres ... Ce sera amusant ... je ferai un savant marié avec une femme rétrograde, bigote qui détruira ses travaux, à mesure qu'il travaille.“ Nachher will er „s'en aller de la littérature“, weil das „le plus sage“ wäre. — Am 13. April 1893[48]) antwortet Zola auf E. de Goncourts Vorhalten, seine Arbeitslast sei ungeheuer gewesen: „Oui abominable, c'est le mot, reprend-il, oui, je me suis surmené, puis dans le ‚Docteur Pascal‘, j'ai dû me livrer à beaucoup d'études, d'investigations, de recherches pour que ce dernier livre des ‚Rougon-Macquart‘ ait un lien avec les autres ... pour que l'œuvre eût quelque chose de l'anneau du serpent qui se mord la queue.“

Diese doktrinäre Rechtfertigung der „wissenschaftlichen Notgeburt“ erklärt es, daß dem „Docteur Pascal“ das künstlerische Moment beinahe vollständig abgeht. Immerhin läßt sich feststellen, daß Zola während des Schaffens doch noch eine geringe psychologische

[48]) Bd. IX, p. 192.

Vertiefung zu erreichen gesucht hat. Selbst dichterische Qualitäten finden sich in seiner lehrhaften Claude Bernard-Kopie, in welcher das angeblich Wissenschaftliche überwiegt, und die Theorie des „roman expérimental“ aus jener eingangs besprochenen Studie gleichen Titels an der Geschichte der „Rougon-Macquart“ demonstriert wird.

Der Doktor Pascal, der bisber als Zolas zweiter Doppelgänger gelten konnte, jetzt aber nach Claude Bernards Persönlichkeit umgebildet zu sein scheint, hat die Aufzeichnungen über die „histoire naturelle“ der Familie nunmehr (1872) bis zu einer solchen Vollständigkeit fortgesetzt, wie sie nötig erscheint, damit uns der Autor den ganzen Stammbaum vorführen könne. Dabei ist Zola im ideologischen Eifer so weit gegangen, daß er seinem Pascal, der in Plassans ein völlig zurückgezogenes Leben führt, die Kenntnis selbst der geheimsten Vorgänge bei allen Mitgliedern der Rougons und der Macquarts beilegt. Ein „savant marié avec une femme rétrograde, bigote qui détruira ses travaux“ ist jedoch der Pascal dieses Bandes nicht geworden, sondern ein am Ausgange des Mannesalters stehender Junggeselle, dessen Liebe zu einem jungen Weibe, seiner Nichte Clotilde, tragisch endet; er stirbt an einer Herzkrankheit, während jene fern von ihm weilt. Aus dem Bunde aber wird, um Zolas seit dem Beginn der „Rougon-Macquart“ durch alle lyrischen und romantischen Elemente hindurchgewachsenen positiv-rationalistischen Optimismus zu rechtfertigen, „l'enfant inconnu“ hervorgehen, der Bürge eines besseren, glücklicheren, des „naturwissenschaftlichen“ Zeitalters, das Zola in der „Joie de vivre“ noch nicht hatte zustande kommen lassen.

Von der kommenden Existenz des „enfant inconnu“ hatte die Stammtafel in „Page d'amour“ nichts gewußt; erst im „Docteur Pascal“ wird sie (nachträglich) ausgedacht, und ihr zu Gefallen ist der ganze zweite Teil des Romans pseudolyrisch stilisiert. Sonstige Bestandteile der Fabel sind der Konflikt aus Anlaß der wahrheitsgetreuen Aufzeichnungen zwischen Pascal einerseits, seiner Mutter, der aus „La Fortune“ und „Conquête de Plassans“ bekannten Félicité Rougon, und Clotilde anderseits, dazu die überaus gewaltsame Versammlung (XX, 76 ff.) von allen fünf Generationen der Rougon-Macquart bis zu einem plötzlich auftauchenden Bastardsohne des Maxime Saccard, Charles, der infolge Verletzung mit einer Schere vor den Augen der irrsinnigen Urahne am Verluste seines Blutes dahinstirbt.

Deshalb werden in diesem zwanzigsten Bande Daten zum Beleg des Vererbungsdogmas auch im einzelnen mit großer Beflissenheit angebracht. Über Pascal, den „équilibré“, den uneigennützigen, leidenschaftslosen Forscher, gilt zwar — da alle „équilibrés“, wie

konstatiert, von Zola als recht schwierig empfunden worden sind — eine sehr problematische Erklärung, nämlich nur die forschende Frage, die seine Mutter an ihn richtet: „Mais d'où sors-tu? Tu n'es pas à nous.“ Trotzdem wird auch ihm nachträglich der Vererbungsmakel angehängt. Der Forscher, der sich völlig abweichend von der Art der Familie in so merkwürdiger Zurückgezogenheit vergräbt, hat seine „qualités héréditaires“, „ses parties de génie gâtées par une imagination trop vive“ (XX, 35), ein Defekt, der etwa an den Maler Claude erinnern könnte. Den „fils inconnu“ erhofft Pascal, ohne in Betracht zu ziehen, daß „die Hereditat manchmal eine Generation überspringt“ (XX, 39 ff.), und daß bei seinem künftigen Sohne der „désordre“ der Vorfahren wieder erwachsen könnte (XX, 109). Ihre konstitutionellen Gebrechen hat in ähnlicher Weise auch die „équilibrée“ Clotilde, das spät erst reifende Weib, welches Pascal aus der religiösen Mystik zur Philosophie der Naturwissenschaften erzieht. Indes sie für wissenschaftliche Werke naturgetreue Blumenstudien malen soll, hat sie inmitten der präzisesten Reproduktion ein traumhaftes, heftiges Bedürfnis, „de s'échapper en fantaisies folles“ (XX, 6). Später durch Pascals Einfluß hat das Bedürfnis nach „Wahrheit“ in ihr über das Bedürfnis nach dem „surnaturel“ die Oberhand (XX, 375 f.). Dem künstlerisch abstoßendsten Vererbungsparadigma, Charles Saccard, dem entnervten blonden „Königssohne“, der durch Verblutung stirbt, dem letzten Repräsentanten der äußersten Erschöpfung des Rougon-Stammes, wäre die kindliche Anekdote vom alten Antoine Macquart, der durch alkoholische Selbstverbrennung stirbt, an die Seite zu stellen. Es könnte das als eine unfreiwillige Karikatur der Milieuanwendung bezeichnet werden, indem jener durch das seinem Wesen entsprechende, selbstgeschaffene Milieu nun doch zugrunde geht (XX, 227 f.).

Dem psychologischen Gehalt nach, soweit solcher vorhanden, ist der einzige den Milieudeterminismus (im engeren Sinne) aufzeigende Konflikt der seelische und intellektuelle Kampf zwischen Pascal und Clotilde, „le heurt de plus en plus violent de leur croyances“, der in ihrer fleißigen Einsamkeit eine Störung veranlaßt (XX, 8), bis Pascal in der Gewitternacht durch Vorlegung seiner Aktenmappen jene von der Wahrheit seiner Aufzeichnungen überzeugt, eine Szene, wo das Milieu als Koïnzidenz der Stimmung behandelt wird, da in Pascals Darlegung die Geschichte der Rougon-Macquart wie im Gewittersturm vorüberzieht (XX, 113 ff.). — Die Beispiele einer Veränderung durch Wechsel des Milieus zählen künstlerisch-psychologisch nicht mit, da sie absolut doktrinär bleiben, sowohl das Beispiel der Genesung der von der ererbten Schwind-

sucht geheilten Arbeiterin Sophie, die „les pieds dans l'herbe humide des sources, la tête nue au grand soleil“ aufblüht (XX, 213), als auch die Vermutung, die Pascal für das Kind Charles Saccard aufstellt, daß seine Intelligenz in einem geistig tätigeren Milieu erwachen werde (XX, 72). Übrigens sagt auch Clotilde von sich, sie wisse nicht, was sie, im Hause Saccards erzogen, geworden wäre; durch Pascal sei sie „transplantée dans cette maison de vérité et de bonté“ (XX, 306). — Als ein die Handlung und die Charaktere beeinflussendes zufälliges Milieu erscheint Clotildes Zimmer, das eine „chambre complice“ genannt wird, weil eine „complicité affectueuse“ für die Liebenden von allen Gegenständen ausgeht; von den alten Gebäuden des Quartier Saint-Marc steigt zu ihnen „le parfum évaporé des amours d'autrefois“ empor (XX, 204). Einmal sogar wird der alte, bekannte Ton der materiellen Zolaschen Symbolik angeschlagen, bei der Stelle, wo sie die Fenster dem jungen Frühlingstage öffnen, und es heißt: „Le soleil fécondant d'avril se levait dans un ciel immense, d'une pureté sans tâche, et la terre soulevée par le frisson des germes chantait gaiement les noces“ (XX, 190), ein Passus, der in die doktrinäre Trockenheit des Schlußbandes sich nicht eingeschlichen hätte, sollte er nicht auf das „enfant inconnu“, das letzte Wort der „Rougon-Macquart“, bereits hindeuten.

Entbehrlich ist an dieser Stelle eine Besprechung der vorgeblich wissenschaftlichen Ausführungen des „Docteur Pascal“, durch welche der Vererbungs- und Milieudeterminismus der Rougon-Macquart im allgemeinen und in jedem einzelnen Falle gerechtfertigt werden soll, indem die Funktionen beider Grundprinzipien qualitativ und quantitativ gegeneinander abgewogen werden, mit der Tendenz, die aus ihnen resultierenden Charaktere und Vorgänge vollkommen glaubhaft zu machen, — entbehrlich darum, weil sie nur eine durch den Zweck des Schlußbandes erforderte Rekapitulation (und nicht, wie Zola glaubhaft machen will, die „wissenschaftliche Grundlage“) der in allen Romanen durchgängig versuchten Beweisführung darstellen[49]. Die Kritik ihrer dogmatischen Korrektheit, insbesondere in Fragen des Milieubegriffes, und ihrer künstlerischen Qualitäten, ihrer relativ geringen Vorzüge, relativ großen Schwächen, nahm den ganzen Raum des zweiten Hauptteils dieser Abhandlung ein. — — —

Es ist jetzt möglich, das Fazit aus der ganzen Darlegung zu ziehen.

---

[49]) Vergl. Pellissier, Nouveaux essais de litt. contemp., p. 201 ff.

Kapitel III.

Der Wert der Milieutheorie in Zolas Kunstwerk.

Wir haben Zolas „Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire“ in allen ihren Teilen, auf ihre wissenschaftlichen Grundlagen und künstlerischen Absichten hin, zu untersuchen uns bemüht, und es hat sich mit solcher Klarheit das eine Endresultat herausgestellt, daß die Probleme, die der Nachprüfung zu stellen waren, gelöst erscheinen — dieses Resultat nämlich, daß das ideologische Band der Einheit[49a]), welches dem Autor in seiner Beweisführung vorschwebte, nur ein fiktives ist. Sowohl, was die Angaben über die Erblichkeit betrifft, als auch nach der Seite der Milieutheorie hin, die uns in erster Linie beschäftigte, und zu der wir die Vererbungsdemonstration als eine von den Grundlagen der psychologischen Motivierung aller Charaktere und Vorgänge hinzurechnen mußten, hat sich alles als lückenhaft, fragmentarisch gezeigt.

Jede Wissenschaftlichkeit, jede „Dokumentierung“ der Geschehnisse im Sinne der theoretisch vorgezeichneten Tendenzen, hat vom Autor — wie es im Charakter des Kunstwerkes begründet liegt — notwendig verabsäumt werden müssen. Nur in Detaildaten hat er dogmatische Folgerichtigkeit beobachten können, in den großen Zusammenhängen des Werkes nicht.

Im großen und ganzen haben sich auch die künstlerischen Leistungen, die der generellen Theorie gehorchen sollen, vor allem Zolas „mécanique psychologie“, um mit Taine zu reden — als Einschränkung der poetischen Erfindungs- und Gestaltungsfreiheit erwiesen. Diese aber ist auch bei Zola, obwohl er sich Phantasie nicht zugesteht, oberstes Schaffensgesetz, so daß sich in der Motivierung und Ausführung der seelischen Vorgänge unvereinbare Widersprüche zwischen der romantischen Laune des Poeten und der starren „Wissenschaftlichkeit“ des Experimentalromanciers ergeben.

[49a]) Vergl. p. 44 d. U.

Wir haben an der Hand der Ungenauigkeiten und nachträglichen Korrekturen in der Stammtafel zu Band VIII und im Stammbaum zu Band XX nachgewiesen, daß die Doppeltheorie, von der man sprechen muß, nicht nach dem ursprünglichen wissenschaftlichen Plane, sondern nach den Erfordernissen der Einzel-„Studien" von Zola ausgestaltet und angewandt worden ist, so, wie er sie für seine Charakteristiken brauchte, so daß sich in der Beweisführung sonderbare Zufälle einstellen. Selbst daraus wäre ihm kein Vorwurf zu machen, stände dieses Verfahren nicht im Gegensatze zu seinen grundlegenden Absichten. — Der von Zola versuchten Rechtfertigung (XX, 39 ff.) der als schwierig empfundenen Vererbungsdogmatik der Milieuanwendung gegenüber ist von uns gedacht worden. Ungeachtet dieser Darlegungen (s. a. XX, 113 ff.) ist es ihm nicht gelungen, wie es der beabsichtigte Gesamteindruck des Werkes benötigte, ein kontradiktorisches Verfahren zwischen beiden Theorien einzuleiten, d. h. in Lösung der „double question des tempéraments et des milieux" mit „mathematischer" Genauigkeit zu zeigen, welche Einflüsse bei seinen Personen ausschließlich der Vererbung, welche ausschließlich dem Milieu zuzuschreiben sind. So nur hätte er im Sinne seiner Grundgesetze die psychologische Motivierung der Charaktere und Vorgänge durchführen können.

Man hat die Vererbungsdemonstration wohl mit Recht als höchst nachteilig für die künstlerische Wirkung des Ganzen erkannt. (Bezeichnend für die Störung der Illusion ist es beispielsweise, daß der „souffle", wodurch von den drei Kindern Mourets Octave ein Kaufmann, Serge ein mystischer Priester, Desirée ein schwachsinniges Naturgeschöpf wird, in dem Familienregister des „Docteur Pascal" sehr paradox ein „souffle identique" genannt wird.) Statt aller anderen sei hier das treffende Urteil Lansons[50]) angeführt: „Dans l'hypothèse de la parenté qui unit tous les héros de ces romans, je ne puis voir qu'un artifice littéraire, assez inutile du reste; les œuvres ne perdraient rien à rester isolées dans leurs titres, comme elles le sont de fait."

Wenn wir uns naturgemäß einer Kritik der Vererbungsdemonstration an sich enthalten und mit der bloßen Feststellung der angegebenen Qualitäten der „Temperamente" begnügen mußten, so darf doch eine Wahrnehmung, die sich aufdrängt, hier ausgesprochen werden, daß nämlich die Ergebnisse der langen physiologischen Erörterungen im „Docteur Pascal" zur Vollendung eines ungeheuren Zirkelschlusses endgültig beitragen, indem — aus den Deduktionen der

---

[50]) p. 1050 ff.

grundlegenden Thesen — (wie im „Experimentalroman“ allgemein) auf induktivem Wege die Lehren der wissenschaftlichen Vorlagen des Autors von neuem bewiesen werden sollen[51]).

Mit weniger Pedanterie im großen und ganzen hat Zola, wie wir sahen, die Milieutheorie allein, ohne die Zugabe der Vererbungsdoktrin, durchgeführt. Wir sind in der Lage gewesen, nachzuweisen, daß der von Zola tatsächlich übernommene Milieubegriff nicht so sehr — wie es noch in den theoretischen Ausführungen der „Rougon-Macquart“ den Anschein hat — in der auf Claude Bernards Werk begründeten Theorie des „roman expérimental“ seinen Ursprung hat, vielmehr in Taines Doktrin, die in erster Linie in der „Histoire de la littérature anglaise“ zum Ausdruck gebracht worden ist.

Die Prätension, der wissenschaftliche Charakter der Zolaschen Milieutheorie sind, wie wir das aus ihrer Anwendung in den Romanstudien ermitteln konnten, gegen Taines Definition erheblich abgeschwächt.

Und doch sind wir berechtigt, durch die Synthese der von uns vollzogenen ästhetisch-kritischen Untersuchung, diese eine Tatsache für die Beurteilung des naturalistischen Romanciers als Norm festzuhalten: Die Milieutheorie ist von Zola im Kunstwerk bis zur Selbstnegierung auf die Spitze getrieben worden.

Bei Taine, dem Schöpfer der literarhistorischen Milieutheorie, handelt es sich um die Systematisierung der physischen und geistigen letzten Ursachen („race, milieu, moment, faculté maîtresse“) bereits abgeschlossener, tatsächlich vorhandener Kulturerscheinungen, durch welche der Geschichte angehörende künstlerische Produktionen ihre Erklärung finden.

Aus einer eingangs angeführten Studie über Taines Beziehungen zum Naturalismus[52]) entnehmen wir die richtige Wahrnehmung des Autors, daß das Experiment, welches beide, Taine und Zola, vorführen, um zu zeigen, „wie sich eine bestimmte Naturanlage unter dem Einfluß gegebener äußerer Verhältnisse entwickelt“, fiktiv ist. In Taines Darstellung ist „die Naturanlage des Individuums oder Volkes hypothetisch und die äußeren Verhältnisse wirklich, bei Zola jedoch ist die Naturanlage seiner Helden das Bestimmte und die äußeren Verhältnisse sind hypothetisch“. Während dennoch aus Taines Untersuchungen, die sich auf Tatsachen stützen, beweiskräftige, wenn auch nicht alles erklärende Folgerungen zu ziehen sind, so experimentiert Zola auf etwas noch nicht Vorhandenes hin,

[51]) Vergl. Diederich, Zola u. d. R.-M., p. 25.
[52]) Siehe p. 30 d. U.

ins Ungewisse hinein; denn nicht nur das Milieu, auch die „Temperamente“ seiner Personen — sind wir zu sagen berechtigt — sind Produkte seiner Phantasie (wenn er auch glaubt, durch die Vererbungsdemonstration eine wissenschaftliche Grundlage gegeben zu haben).

Obwohl die „Dokumentierung“ in Zolas Romanen mit wissenschaftlich exakter Darstellung keine Ähnlichkeit hat — betreffs der Methode hat er durchaus das Gegenteil angenommen, wie im vorhergehenden gezeigt —, so würden wir nach einem Ausdrucke des zitierten Essays zu der Anschauung berechtigt sein, daß „der Determinismus der positivistischen Schule gesteigert wird bei der naturalistischen Kunst, die uns die menschliche Kreatur von den umgebenden Dingen bestimmt und fast unfähig zu persönlicher Gegenwirkung zeigt“.

Ist die Unmöglichkeit der psychischen Reaktion gegen den Determinismus des Milieus auch bei weitem nicht in allen Charakteristiken Zolas zu finden, so hat er doch, wie sich uns zeigte, gerade in den markantesten seiner Werke das Gefühls- und Verstandesleben, den Willen und das Schicksal des Individuums bis in alle Einzelheiten, auch solche, deren Spontaneïtät keinem Zweifel unterliegt, dem Milieu, dem physischen und sozialen, untertan gemacht. Damit hat er der modern-fatalistischen Lebensansicht von allen französischen Romanautoren den stärksten Ausdruck gegeben (während später der Positivismus bei ihm wieder die Oberhand gewann).

Worin besteht die Selbstnegierung der Milieutheorie bei Zola? — Während in Taines System die innere Veranlagung des Individuums, der „ressort du dedans“, scharf abgegrenzt war gegen die „pression du dehors“, die Einwirkung der äußeren Verhältnisse auf den Menschen, so sahen wir, daß in Zolas Romanen (in denen die „double question des tempéraments et des milieux“ nicht befriedigend gelöst ist) die physisch-psychische Wechselwirkung, auf der das Milieugesetz beruht, nahezu aufgehoben erscheint, da die Charaktere zumeist nur aus den Bedingungen ihres Milieus abgeleitet sind. „Temperament“ und Milieu stehen sich nicht selbständig gegenüber. — Es wird in Zolas Werk nicht eigentlich gezeigt, wie das Milieu auf eine bestimmte Naturanlage wirkt, sondern wie diese aus dem Milieu heraus zu verstehen ist. So hat das „Milieudogma“ in Zolas Darstellung eine derartig überwiegende Bedeutung erlangt, wie sie ihm in der Kunst noch viel weniger als in einer historischen Wissenschaft zugestanden werden kann.

So erklärt es sich auch, daß das Milieu, die Milieubeschreibung, in Zolas Kunstwerk oft zum Selbstzweck geworden ist, wenn sich

kein Anlaß zur psychologischen Motivierung irgend welcher Vorgänge bot. „Il semblerait“, sagt Lanson, „que l'objet principal du romancier devait être l'étude de l'individu en qui se continue la névrose héréditaire: mais pas du tout. L'individu s'efface, et les documents qu'apporte Zola, sont relatifs à une spécialité professionnelle.“ Die naturalistische Darstellungsweise, die Zola dabei erreicht, erscheint allzuoft als Wiedergabe des Typisch-Zuständlichen, als photographisch getreue Kopie der Wirklichkeit, als Übermaß bloßer Beschreibung. Diese und andere Eigenheiten der Zolaschen Kunst, seine Auffassung der menschlichen Natur (l'homme machine), seine indifferente Moral, seine Ästhetik des Häßlichen, sind auf Rechnung seines extremen Materialismus zu setzen.

Der Grundirrtum Zolas liegt in seinem festen Glauben, es könnten Gesetze, die in wissenschaftlichen Darstellungen aufgestellt sind, durch ein „travail d'adaptation“ auch in das künstlerische Schaffen übertragen werden.

Ist somit der Milieutheoretiker Zola kein wissenschaftlicher Systematiker und künstlerischer Gesetzgeber, so hat sich doch in unserer Übersicht der Milieupraktiker Zola, wenn man so sagen darf, als großzügiger Darsteller, als Meister der Komposition zuweilen und selbst als überzeugender Psycholog erwiesen. Mehr als in der individuellen hat er in der Psychologie der Massen seine Schöpferkraft gezeigt und hiermit sich den Namen eines Dichters der „âme des foules“ erworben. Auch die künstlerische Anwendung des Milieudogmas, die Symbolik, die als Rückschlag gegen den konsequenten Naturalismus erscheint, kann als Verkörperung der beherrschenden Idee der Werke nicht verfehlen, große Eindrücke hervorzurufen. Der Milieupraktiker Zola vor allem, der exakte Beobachter, der Symbolist, der Kultur- und Sozialkritiker, nicht der „Experimentalroman-“ und Milieutheoretiker, hat vorbildlich gewirkt.

Noch diese eine Lehre läßt sich aus unserer Nachprüfung gewinnen, daß, ebenso wie das Schaffen nach wissenschaftlichen Grundgesetzen, die Generalisierung in Zolas Werk von Übel gewesen ist, daß seine angebliche Serie der „Rougon-Macquart“ in eine ganze Anzahl von Romanspezies und Romanvarietäten zu teilen wäre, in die Romane der sozial zerstörerischen „Psychosen“, wie etwa „La Curée“, „Nana“, „L'Argent“, in die rein beschreibenden Romane, die Typisch-Zuständliches behandeln, „statistiques de profession“ nach Brunetières Ausdruck, wie „Ventre de Paris“ und „Bonheur des Dames“, in Romane mit einfacher Milieutragik, wie „La Conquête de Plassans“, „Une Page d'amour“, „La Joie de vivre“, „L'Oeuvre“, in die konventionellen und politisierenden Chronik-

romane, wie „La Fortune des Rougon“ und „Son Excellence Eugène Rougon“, in die Romane, die Massenschicksale in Bewegung setzen: „L'Assommoir“, „Germinal“, „La Terre“, „La Débâcle“ und etwa noch „La Bête humaine“, „Pot-Bouille“. Rückfällige „romans romantiques“ sind „La Faute de l'abbé Mouret“ und „Le Rêve“; „Le Docteur Pascal“ endlich, der wissenschaftliche Schlüsselroman, hat nur der Generalisierung in Zolas Schaffen seinen Ursprung zu verdanken, ist nur, um Einheitlichkeit herzustellen, dem Zyklus beigegeben.

In der Wahl der Stoffe und Motive zu entscheiden, kann dem Schaffenden nicht durch eine generelle Theorie, sondern allein durch sein künstlerisches Gestaltungsvermögen vorgeschrieben werden. So haben Balzac und Flaubert im französischen Roman gelehrt.

Um Zolas durch seine vorgefaßten Anschauungen verursachten Irrtum zu verstehen, halte man sich an das Charakterbild des Romanciers oder, wenn man will, an seine Romantheorien, seine ästhetischen Grundideen, — halte man sich, besonders in der Frage, wie Zola zu seinen pathologischen Vorstellungen, zu seiner Vorliebe für die Erörterung pathologischer Probleme gekommen sein mag, an die Notizen, die, außer den schon erwähnten, das Tagebuch der Goncourts (Bd. IV) gibt. Erinnert sei hier, zur Verdeutlichung des Gesagten, was Zola (3. Juni 1872) über seine eigene „fêlure héréditaire“ bemerkt hat, daß er im Glauben an eine erbliche Belastung sich körperliche Leiden vorhersagte, daß er andere sich nur einbildete, daß er (25. April 1875) über Halluzinationen klagte, endlich, daß er lange Zeit in einer krankhaften Angst gelebt hat, er werde die übrigen elf Bände seines Zyklus niemals fertig schreiben (1. Februar und 11. Dezember 1880).

Gleich bei der allerersten Begegnung mit den Goncourts hatte Edmond in sein Tagebuch geschrieben: „Le côté frappant chez lui, c'est le côté maladif, souffreteux, ultra-nerveux, vous donnant par moments la sensation pénétrante d'être aux côtés d'une mélancolique et révoltée victime d'une maladie de cœur“, eine Wahrnehmung, die von berufener Seite, von dem Pariser Kliniker E. Toulouse [53]), bestätigt wird. In dessen Werke, einer „enquête médico-psychologique“, die einem künftigen Biographen Zolas von Nutzen sein dürfte, wird, ebenso wie im Journal der Goncourts [54]), auf Zolas scharf ausgebildeten Geruchssinn als besonderes Charakteristikum hingewiesen. So bemerkt E. de Goncourt auch unter dem 8. Juni 1884, während Théophile Gautier mit den Augen die Natur dargestellt

[53]) Toulouse, E., Emile Zola. Paris 1896.

[54]) Bd. VI, p. 254.

habe: „Maintenant c'est le nez qui entre en scène.“ Das bezieht sich auf den Poeten der Gerüche der „Halles centrales“.

Anderseits hat in Zola ein großer Schöpfer gelebt, für dessen Beurteilung sein Geständnis interessant ist (3. Juni 1872): „La volonté est remplacée chez moi par l'idée fixe qui me rendrait malade, si je n'obéissais pas à son obsession.“ Ähnliches lehrt uns die Charakteristik, die Toulouse von dem Schriftsteller Zola gibt: „Robuste, énergique, tenace, combatif, pondéré et très raisonnable, malgré ses troubles névropathiques et quelques idées morbides, aimant la santé et la nature dans tous ses aspects, il a doué de ses qualités et de ses instincts les personnages de ses romans. Grand visuel, il devait rendre facilement l'extérieur des choses, par lequel nous nous représentons la vie.“ [55]).

Man weiß, welche Bahn Zola, nachdem er in einem (von seinen Beurteilern nicht hoch eingeschätzten) Zyklus „Les trois villes“ antiklerale und antispiritualistische Tendenzen verfochten und für eine positivistische Lebensanschauung eingetreten war, nachher eingeschlagen hat. Die Erinnerung an Victor Hugos „Légende des siècles“ mag mitgespielt haben bei dem Entwurfe seines letzten Werkes „Les quatre Evangiles“, das er nicht vollenden sollte. Die erste Ankündigung der grundlegenden Idee ist in einer Mitteilung Zolas aus seiner Jugendzeit, aus seinen Bohèmejahren zu sehen. Am 27. März 1886 notiert E. de Goncourt in seinem Journal: „Et il s'apercevait à peine de la panne dans laquelle il vivait, la cervelle prise par un immense poème, en trois parties: ‚La Genèse, l'Humanité, l'Avenir‘, et qui était l'histoire cyclique et épique de notre planète, avant l'apparition d'une humanité, pendant ses longs siècles d'existence et après sa disparition.“

Hat Zola auch seine umfassenden Absichten später fallen lassen, so sollten doch die „Quatre Evangiles“ die „Menschheit im großen“ darstellen, nachdem die „Rougon-Macquart“ als „humanité en petit“ gegolten hatten. Indessen ist er seiner größeren Idee nicht gewachsen gewesen, hat in ihrer Ausführung auch nicht die Gestaltungskraft bewiesen, die in der „Histoire naturelle et sociale“ zu finden gewesen ist. In dieser hatte er, trotz aller doktrinären Schwächen seiner Milieutheorie, mit „Germinal“ den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens erreicht.

---

[55]) a. a. O., p. 266.

Universitäts-Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke), Berlin N.

